

Vilhelm Hammershoi: Panting As Poetry
di Henrik Wivel

Traduzione italiana a cura di Roberto Verace elaborata in dialogo con OpenAI



«Si può rimanere soltanto nel "realizzato" dell'arte,
e proprio rimanendovi esso cresce
e continuamente conduce oltre se stessi.
Le "intuizioni e le comprensioni finali" si avvicinano
soltanto a colui che è e permane nella propria opera.»

Rainer Maria Rilke, 1907

Pubblicato con il generoso sostegno di:

- Augustinus Foundation
- Beckett Foundation
- C. L. David Foundation and Collection
- New Carlsberg Foundation

PROLOGO

Controcorrente (Against the Grain)

Il cerchio primario di Hammershøi: famiglia e matrimonio

- La matriarca
- Il salto
- La prima casa degli sposi
- Un mecenate entra nel cerchio

Il cerchio secondario di Hammershøi: l'epoca e la giustificazione estetica

- La svolta lirica
- Anima e mondo

La nobiltà del nervo e del cervello: ritratti e dipinti di figura

- Il nevastenico
- Assenza di scopo

La donna nella stanza: raccoglimento e trasformazione

- Trasformazioni estetiche
- Un luogo per l'assorbimento e il viaggio
- Il viaggio di scoperta di Huysmans
- Vita interiore: immaginazioni
- Meditazioni tra oscurità e luce
- La via d'uscita
- Quando noi morti ci destiamo – Il domestico, l'*Unheimliche* e l'enigmatico
- Ricordi

Una sensibilità riconciliatrice

- Successo e malattia
- Trasformazione personale

Architettura: città morte e navi abbandonate

- Veli di nebbia
- Vele ammainate

Natura: terra e cielo e gli alberi nel mezzo

- Ramificazioni
- Il mare, il mare

Epilogo

- Nello specchio

Appendice

- Biografia
- Note

Prologo

Nel suo volontario esilio interiore, Des Esseintes coltiva il silenzio e il pensiero, disprezzando la parola e «la crescente impudenza dei suoi ridicoli e futili pettegolezzi». La costruzione estetica delle sue stanze, celate dietro doppi strati di vetro, sembra rappresentare il coronamento della sua vita solitaria. Infine egli si trova esattamente dove desidera essere: «La sua inclinazione verso l'artificiale aveva ormai raggiunto, benché involontariamente, il fine supremo. Oltre non si poteva andare. Il nutrimento così assorbito costituiva la deviazione ultima che si potesse commettere».

E tuttavia una tale coltivazione della sensazione raffinata e della sublime bellezza, in un mondo privato e rarefatto, custodisce anche un pericolo intrinseco, cosa che sia Huysmans sia il suo protagonista sembrano comprendere: «Quella solitudine tanto ardentemente desiderata e infine raggiunta si era conclusa in una terribile angoscia. Questo silenzio che un tempo sarebbe apparso come una compensazione per le stupidità ascoltate per anni, ora gravava su di lui con un peso insopportabile».

Con *À rebours*, Huysmans andò controcorrente rispetto al proprio tempo e alla propria epoca, in una sorta di naturalismo fenomenologico estremo che finì per minare il genere stesso, trasformando la forma del romanzo in una meditazione lirica in prosa. La narrazione si dissolse in riflessioni liriche di una mente nervosamente carica. E nella figura di Des Esseintes Huysmans creò il tipo spirituale ideale della sua epoca: l'aristocratico raffinato e iperesteta che, disgustato dall'incubo materiale del mondo, si isola per creare un regno artificiale di bellezza secondo i propri termini, un essere umano intensamente accordato ai propri sensi e che guarda il mondo attraverso uno sguardo interiore. Persino nel suo tempo, Vilhelm Hammershøi veniva considerato, nell'arte danese, il parente più prossimo di Des Esseintes.

Nel 1884 lo scrittore francese Joris-Karl Huysmans pubblicò il romanzo *À rebours* (tradotto in inglese come *Against the Grain*), che nel decennio successivo divenne la principale bibbia dell'arte decadente in un secolo morente. Il romanzo fu letto e discusso in tutta Europa e introdotto al pubblico danese, tra gli altri, dai fratelli letterati Georg ed Edvard Brandes e dal critico e poeta Johannes Jørgensen.

Il protagonista del romanzo è l'iperestetico Jean Floressas des Esseintes, ultimo discendente di un'antica e decadente stirpe aristocratica. Stanco degli intrighi volgari e degli eccessi frenetici della moderna vita metropolitana parigina, si ritira in una casa isolata in campagna, decorandone gli interni con colori armoniosi e arredandoli sobriamente con mobili e dipinti di alta qualità, fiori bellissimi, vini pregiati e una biblioteca ricca di rarità bibliografiche e degli autori più radicali della sua epoca.

Per il proprio benessere egli crea «un interno che dovesse essere confortevole pur essendo ornato in uno stile raro; [...] un curioso e tranquillo rifugio destinato a soddisfare i bisogni della sua futura solitudine». Costruisce un mondo interiore nel quale la luce proveniente dall'esterno viene ulteriormente filtrata attraverso doppi vetri.

Come suggerisce il nome stesso di Jean Floressas des Esseintes, egli cerca, nell'isolamento e raccolto entro i propri interni, di distillare l'essenza delle fantasie fiorenti dell'anima. Là dove un tempo aveva dissipato la propria vita verso l'esterno, ora intraprende viaggi interiori. Il processo assume la forma di una purificazione platonica destinata a concedergli quel compimento spirituale che i piaceri sensuali del corpo non erano riusciti a offrire.

Avviluppato nei rami più delicati dei propri sensi, coltiva la vista, l'udito, l'olfatto e il gusto in lunghi passaggi eloquenti dedicati alla ricerca della bellezza, meditando su musica, arte, letteratura e psicologia. Ma egli si abbandona anche alla fioritura oscena delle orchidee, al potenziale liberatorio dell'intossicazione e, in riflessioni liriche in prosa, forgia transizioni sinestetiche tra i sapori dei liquori e le scale tonali della musica.⁽¹⁾

Il cerchio primario di Hammershøi: famiglia e matrimonio

Fin dai suoi esordi, Vilhelm Hammershøi fu considerato speciale, qualcuno iscritto entro una mitologia di grandi aspettative. Questo valeva sia per il suo cerchio primario, la famiglia che si prendeva cura di lui, sia in seguito per il suo cerchio secondario, l'ambiente intellettuale dell'epoca, che gli assegnò una posizione centrale quale contributore essenziale allo sviluppo artistico dell'Europa. Hammershøi sembrava, almeno esteriormente, rispondere con sereno autocontrollo alle aspettative riposte in lui. Col tempo esse contribuirono a plasmarlo positivamente come artista creativo e operoso, ma alimentarono anche una passione fatale e divorante.⁽²⁾

Quando Hammershøi era un giovane uomo negli anni Ottanta dell'Ottocento, due tra i maggiori autori nordici crearono variazioni letterarie su un tema che dominava anche la vita familiare dell'artista. Nel 1881 il drammaturgo norvegese Henrik Ibsen scrisse *Ghosts (Spettri)*, nel quale la figura femminile dominante, la signora Alving, prende possesso del destino del figlio con le parole: «Ero determinata che Osvald, il mio ragazzo, non dovesse ereditare nulla da suo padre. [...] Mio figlio avrà tutto da me, tutto. [...] Qui non vi sarà nessun altro che mio figlio e sua madre».

Cinque anni più tardi, nel 1886, la protagonista femminile rinchiude il patriarca in una camicia di forza nel dramma *The Father (Il padre)* dello scrittore svedese August Strindberg.⁽³⁾

Hammershøi era immerso esattamente in una simile famiglia borghese tardottocentesca: tesa, ipersensibile e fragile. Nacque il 15 maggio 1864 nella casa di famiglia nel centro della vecchia Copenaghen, e sua madre, Frederikke Hammershøi, ricordò in seguito quel giorno come un'occasione festosa, piena di sole e di campane che suonavano fin dal primo mattino. Era infatti la Pentecoste, il giorno in cui la cultura cristiana celebra la discesa dello Spirito Santo sulla Terra. In quel giorno arrivò Hammershøi, e sua madre non abbandonò mai il compito che si era assegnata: garantire che il talento divino presente in lui avesse ogni possibilità di svilupparsi senza ostacoli.

Frederikke Hammershøi, nata Rentzmann, proveniva da una prospera famiglia di commercianti di Copenaghen proprietaria della Rentzmann House in Ved Stranden 2. Fu in questa dimora ancestrale, affacciata su Slotsholmen, che la famiglia visse fino al 1871, ed è qui che Hammershøi venne al mondo.

Suo padre, Christian Peter Hammershøi, era un commerciante, probabilmente attivo nel traffico di merci coloniali come il tabacco. Dalle poche fonti sopravvissute emerge la figura di un padre affettuoso, premuroso verso i figli. Tuttavia soffriva di cattiva salute ed era spesso malato. Ciò ebbe ripercussioni sugli affari e, negli ultimi anni della sua vita, egli cadde nei debiti. Per questa ragione i coniugi mantennero separate le proprie finanze e, due anni prima della morte del marito, nel 1893, la moglie lo privò di ogni proprietà sul capitale familiare. Questi fondi confluirono invece nel suo personale progetto di valorizzazione del talento che, pur estendendosi il suo amore a tutti e quattro i figli, portava il nome di Vilhelm Hammershøi.

Il fratello maggiore di Vilhelm, Otto Hammershøi, seguì le orme paterne diventando commerciante e impiegato. Pare avesse ereditato la fragile costituzione del padre ed era frequentemente malato. Si recò all'estero più volte per cure di salute e viaggiò molto, compiendo attorno al 1890 viaggi anche in Algeria ed Egitto. Di questi spostamenti restano alcuni piccoli acquerelli, che suggeriscono come anche Otto possedesse un talento artistico.

La corrispondenza tra Vilhelm e Otto testimonia un rapporto intriso di ironia affettuosa e di profondo legame fraterno. Otto morì di malattia nel 1896, a soli trentacinque anni. La sorella Anna, di due anni più giovane di Vilhelm, era incline alla musica e suonava il pianoforte. In conformità alle convenzioni del tempo, cuciva, ricamava e accettava occasionalmente commissioni. Aveva un aspetto armonioso e notevole, e Vilhelm la utilizzò più volte come modella. Anche il pittore e fotografo Valdemar Schønheyder Møller realizzò numerosi ritratti fotografici di lei, evidentemente affettuosi e lievemente sfocati, in scene illuminate lateralmente e pervase da un senso di intimità e sensualità.

Nel 1888, dopo una breve storia estiva, Anna si fidanzò con lo studente di medicina Eskild Tvermoes, ma la relazione si rivelò breve e tragica: egli morì nello stesso anno per un'infezione del sangue contratta durante un'autopsia. Infine la famiglia comprendeva il fratello minore, Svend Hammershøi, più giovane di nove anni rispetto a Vilhelm, che, come il fratello maggiore, divenne artista visivo. Oltre alla pittura, Svend lavorò come designer di ceramiche presso la manifattura Kähler di Næstved e anche con vetro, tessuti e argenteria nella bottega dell'orafo Holger Kyster a Kolding.

Dopo la morte del padre e di Otto negli anni Novanta dell'Ottocento, Vilhelm mantenne un rapporto molto stretto con Frederikke, Anna e Svend per tutta la vita. Si vedevano quasi ogni giorno e Vilhelm visse con loro per periodi anche dopo il matrimonio.

Il giovane Hammershøi venne formato dagli ideali della colta borghesia superiore del suo tempo. Crebbe circondato da letteratura, estetica e arte in una famiglia che leggeva, faceva musica e disegnavo. All'età di otto anni ricevette le sue prime lezioni di disegno, che negli anni successivi divennero sempre più sistematiche. Così, prima ancora del suo debutto, a ventun anni, nel 1885, aveva già ricevuto una formazione fondamentale negli scopi e nei metodi delle arti visive, familiarizzandosi profondamente con la tradizione pittorica danese ed europea.

Questa educazione avvenne attraverso alcuni dei più importanti insegnanti danesi dell'epoca, tra cui Niels Christian Kierkegaard, cugino del filosofo Søren Kierkegaard e allievo del pittore e professore C.W. Eckersberg della Reale Accademia Danese di Belle Arti. Kierkegaard insegnò a Hammershøi a usare il disegno come fondamento plastico, prospettico e compositivo delle proprie ricerche artistiche, come dimostra *Studio Drawing of a Classical Female Head with a Wreath of Flowers*, eseguito sotto la sua guida tra il 1872 e il 1876, quando Hammershøi aveva tra gli otto e i dodici anni.

Nel 1877 Hammershøi entrò nella classe preparatoria della Reale Accademia Danese di Belle Arti, dove studiò disegno con Carl F. Andersen e Holger Grønvold. È chiaro che durante questi anni formativi sviluppò il proprio tratto nella direzione di ciò che sarebbe poi diventato una caratteristica distintiva della sua pittura: invece di costruirsi attraverso linee nette, i suoi disegni prendevano forma mediante gradazioni d'ombra tra luce e oscurità, creando volume, spazio plastico e profondità scultorea attorno alla figura o all'oggetto.

Questa tecnica passò direttamente nella pittura di Hammershøi, dove la resa naturalistica di figure e oggetti nei loro colori locali venne trasformata in una scala tonale di sfumature grigie immerse in una luce nebulosa. L'artista evolse così verso una pittura tonale (*va/eur*), adottando una tecnica nella quale ogni tonalità di grigio incorpora una preparazione sottostante di bruno rossastro, verde, bianco polveroso o azzurro pallido, pur mantenendo come espressione complessiva il grigio: un grigio interiore e luminoso. I tratti e i tratteggi dei suoi disegni si trasfigurano nei dipinti in piccole, dense e suggestive pennellate sovrapposte in veli sottili e trasparenti di colore.⁽⁵⁾

Nel 1879 Vilhelm Hammershøi iniziò gli studi presso la Reale Accademia Danese di Belle Arti di Copenaghen, dove i suoi insegnanti furono i pittori conservatori Vilhelm Kyhn e Frederik Vermehren. Attraverso di loro assimilò l'impostazione pittorica della tradizione romantico-nazionale danese. Nel 1883 si iscrisse anche come allievo alle appena fondate *Kunstnernes Frie Studieskoler* (Scuole Libere di Studio degli Artisti), sotto la guida di Peder Severin Krøyer e, successivamente, di Kristian Zahrtmann, entrambi fortemente interessati all'arte europea contemporanea e, nel caso di Krøyer, al più recente impressionismo d'ispirazione francese.

Diversamente da molti compagni dell'Accademia che, in segno di ribellione, abbandonarono gli studi senza diplomarsi, Hammershøi completò la propria formazione nel 1884. Durante gli anni trascorsi all'Accademia e alla scuola libera entrò in contatto con numerosi giovani artisti progressisti, tra cui Johan Rohde, che utilizzava attivamente l'arte anche in senso politico, J.F. Willumsen e L.A. Ring, così come con i giovani storici dell'arte Karl Madsen ed Emil Hannover e con il già citato Valdemar Schønheyder Møller.

Come pittore, Schønheyder Møller era intensamente interessato alla luce e alle sue rifrazioni spettrali, ma anche alla fotografia come mezzo artistico e alla sua capacità di produrre ritratti carichi di interiorità. Fu molto probabilmente la principale influenza dietro il crescente interesse di Hammershøi per la fotografia e il successivo acquisto di una macchina fotografica, che egli utilizzò sia come supporto sia come strumento di ricerca. Iniziò inoltre a raccogliere fotografie.⁽⁶⁾

All'epoca la fascinazione per la fotografia era molto diffusa e, per molti artisti, ambivalente: la fotografia poteva essere considerata una rivale della pittura, ma era anche, come altri strumenti ottici, un utile supporto e modello per dipingere, benché raramente riconosciuto pubblicamente, quasi una forma di sapere segreto. Hammershøi trasformò questa ambivalenza in un vantaggio, traducendo i principi compositivi audaci della fotografia e il suo spettro tonale di neri velati, bianchi, grigi e seppia nel proprio linguaggio pittorico distintivo, riuscendo così a trovare una nota perfettamente accordata al proprio tempo.

Nei due ritratti della sorella Anna, *Young Girl. The Artist's Sister, Anna Hammershøi* (1885) e *Young Girl Sewing. Anna Hammershøi* (1887), Hammershøi lavora con una scala pittorica fotografica di neri, bianchi e grigi e affronta già, proprio agli inizi della carriera, due caratteristiche psicologiche ed esistenziali fondamentali della percezione umana che finiranno per definire tutta la sua opera e la sua rappresentazione della figura.

Young Girl. The Artist's Sister, Anna Hammershøi nacque come esercizio assegnato dalla Reale Accademia Danese di Belle Arti per l'assegnazione di un premio di eccellenza. Il ritratto ridefiniva il genere stesso della ritrattistica, spostando il centro d'interesse dal carattere dell'apparenza esteriore al mondo sognante e ambiguo dell'interiorità. Anna Hammershøi,

vestita di nero, è raffigurata in una stanza di tonalità grigie, con una marcata dissolvenza fotografica dello spazio sfocato alle sue spalle. Una porta bianca aperta crea un controluce contro il quale la figura scura di Anna emerge con evidenza.

Il suo sguardo è rivolto più all'interno che all'esterno; il contatto con il mondo si concentra nelle mani, che diventano le vere protagoniste del dipinto. Una mano riposa in grembo, parzialmente aperta, non contratta ma esitante, ricettiva. Nell'altra sembra estendersi fino alle dita una sensibilità acutissima, simile alle antenne di un cieco, testimonianza dell'intensificata sensibilità della giovane donna, di una ricerca della conoscenza non attraverso la vista ma attraverso il tatto, attraverso l'atto stesso del sentire il mondo.

Young Girl Sewing fu dipinto sulla base di un ritratto fotografico di Anna realizzato da Valdemar Schønheyder Møller. Mentre la fotografia concentra l'attenzione sul volto di Anna, il dipinto raffigura una giovane donna completamente assorbita nel proprio lavoro, nel proprio compito, che in questo caso è il cucito. Il volto di Anna, illuminato lateralmente, è totalmente concentrato; il suo sguardo è diretto verso il basso, verso il lino bianco che tiene nella mano sinistra.

Se nella fotografia di Schønheyder Møller predominano i toni seppia, nel dipinto di Hammershøi emerge un contrasto fotografico più classico tra la donna vestita di nero e il tessuto bianco, tra la forte luce laterale e le ombre grigio-violacee che cadono sia sul lino sia sulla parete di fondo. Attraverso questo gioco di luce e contrasto, l'artista dirige tutta l'attenzione verso la presenza assorta della figura. Ella è raccolta in se stessa e non comunica con lo spettatore. Perduta nella contemplazione introspettiva, si è sottratta allo sguardo dell'osservatore pur rimanendo profondamente presente nella concentrazione sul proprio lavoro.

Entrambe queste interpretazioni artistiche dell'essere di Anna, una che la descrive mentre percepisce il mondo attraverso il tatto con estrema sensibilità, l'altra come figura serenamente raccolta e contemplativa, introducono in modo sottile ma inequivocabile una nuova strategia nel rapporto con lo spettatore. Nessuno dei due ritratti lascia che lo sguardo di Anna incontri il nostro. In definitiva, queste immagini non riguardano lo sguardo, né quello della modella né quello dell'osservatore. Il dramma di queste immagini non è esterno ma interiore, e la loro interpretazione dipende realmente dall'atto dello spettatore che le porta alla luce, chiamandole all'esistenza, non diversamente dal processo fotografico nel liquido di sviluppo della camera oscura.

Rendere visibili le intenzioni dell'opera implica un atto di coscienza: non faccia a faccia con lo sguardo della modella, ma indirettamente, attraverso l'immaginazione e la facoltà creativa. Nell'arte di Hammershøi, l'anima deve essere cercata altrove che nell'occhio.

Con queste due opere controverse, Hammershøi divenne una figura discussa e le reazioni non tardarono ad arrivare. L'Accademia decise di non assegnare il premio a *Young Girl. The Artist's Sister, Anna Hammershøi*. In una lettera aperta all'Accademia, un gruppo di suoi colleghi protestò contro la decisione di negargli il riconoscimento promesso. E quando, tre anni dopo, il Salon ufficiale di Copenaghen a Charlottenborg rifiutò *Young Girl Sewing*, le giurie dell'Accademia e di Charlottenborg apparvero ormai come reliquie del passato. Hammershøi era diventato una figura centrale dell'avanguardia, e l'avanguardia non apparteneva a quelle istituzioni.

La vasta formazione di Hammershøi e la sua indipendenza economica gli diedero un vantaggio precoce, del quale fece pienamente uso. Emerse in lui, in giovanissima età, una personalità artistica pienamente formata e indipendente. Sua madre sembra averlo intuito fin dall'inizio, quando descrisse la sua nascita come un miracolo di Pentecoste, e non ebbe mai motivo di dubitare di quella convinzione. Dal suo debutto nel 1885 fino alla morte, ella compilò e aggiornò con amorevole e meticolosa cura album dedicati al figlio, mentre la reputazione di Hammershøi cresceva nei paesi nordici e a livello internazionale.

Solo due volte Frederikke Hammershøi non riuscì a mantenere aggiornata questa documentazione. La prima nel 1893, quando scrisse: «A causa di una lunga malattia qui in casa, mi sono trovata impossibilitata a raccogliere ritagli così completi come avrei voluto, e come avevo fatto in precedenza. Con mio grande rammarico, nella raccolta è comparsa una lacuna». L'evento che produsse quella dolorosa interruzione fu la morte del marito, il padre di Vilhelm. La seconda volta fu all'inizio dell'estate del 1914, quando Frederikke Hammershøi morì all'età di settantacinque anni. Si potrebbe dire che Hammershøi rispose a quell'evento nel suo modo silenzioso: sopravvisse alla madre soltanto di un anno e mezzo.⁽⁷⁾

Il salto

Presso la Reale Accademia Danese di Belle Arti, Vilhelm Hammershøi aveva conosciuto il pittore e incisore Peter Ilsted, incontro che si sarebbe rivelato decisivo per Hammershøi. Non tanto sul piano artistico, benché i due condividessero un affine e stilisticamente sicuro interesse per il ritratto e la pittura d'interni, quanto su quello emotivo.

Durante gli anni dell'Accademia, Hammershøi, come molti suoi contemporanei, si era infatuato della bellissima pittrice Marie Triepcke, ma senza successo.⁽⁸⁾ Ora però i suoi sentimenti si rivolgevano altrove: verso Ida Ilsted, la sorella minore di Peter Ilsted. Quei sentimenti non poterono più essere trattenuti all'inizio dell'estate del 1890, quando Hammershøi fece visita all'amico nella cittadina mercantile di Stubbekøbing, sull'isola di Falster.

Nella casa d'infanzia di Peter Ilsted, il padre Jens Peter Ilsted lavorava come droghiere, mentre la gestione domestica era affidata alla madre, Johanne Sophie Ilsted. Eppure l'evento decisivo di quell'estate fu il fatto che la sorella minore di Peter, Ida, entrò nel campo visivo di Hammershøi, dove sarebbe rimasta per i successivi ventisei anni.

La ventunenne Ida viveva ancora in casa, soprattutto perché spesso doveva assumersi la responsabilità della conduzione familiare. Sua madre soffriva di instabilità mentale e, durante prolungati periodi di malattia, veniva ricoverata nell'istituto psichiatrico di Oringe, a Vordingborg. Hammershøi stava dunque visitando una famiglia sotto tensione.

Ida Ilsted era una donna minuta e vivace, amante della natura, degli uccelli e dei fiori. La sua spontaneità e immediatezza dovettero attrarre il riservato, lievemente distaccato e ironicamente malinconico Hammershøi. Tuttavia era anche delicatamente sensibile. E forse fu proprio questa qualità a condurre Hammershøi verso un rapporto che, diversamente da molte altre cose della sua vita, non fu il risultato di una pianificazione accurata.

All'improvviso egli si dichiarò, nelle parole e nei fatti, in un gesto che sembra aver sorpreso coloro che gli erano più vicini, forse persino lui stesso. Hammershøi, che probabilmente non aveva mai incontrato Ida Ilsted prima di quella visita, si fidanzò con lei dopo appena poche settimane di conoscenza.

L'8 giugno 1890 scrisse alla propria più intima confidente, la madre Frederikke Hammershøi, e attraverso lei al padre e ai fratelli: «Cara Madre, questa lettera è per tutti voi! Mi sono fidanzato con la signorina Ilsted. I suoi genitori ne sono al corrente. Sono estremamente amabili e vi mandano i loro saluti. Vi prego di non dirlo ancora a nessun altro. Avrei molto altro da dire, ma temo di risultare enfatico o solenne, e per ora non saprei nemmeno bene da dove iniziare o dove finire.»

Lo stupore della madre, del padre e dei tre fratelli davanti a questo improvviso e inatteso fidanzamento emerge chiaramente da una lettera di congratulazioni del fratello Otto Hammershøi datata 12 giugno 1890, nella quale scrive di attendere con curiosità di conoscere la futura sposa del fratello: «È stata una grande sorpresa, certamente per me; avrei giurato che tu fossi l'ultima persona al mondo a pensare di fidanzarsi».

Il fidanzamento, o più in generale l'idea stessa che Hammershøi potesse intraprendere una relazione sentimentale, sembra dunque essere stata considerata qualcosa di completamente estraneo al suo carattere.

È probabile che nel corso dell'anno successivo Ida Ilsted venisse introdotta ai membri della famiglia Hammershøi a Copenaghen durante varie visite e che fosse da loro accettata, benché, secondo le distinzioni di classe dell'epoca, l'unione potesse non apparire immediatamente ovvia o particolarmente desiderabile. Tuttavia, a quel tempo un fidanzamento equivaleva sostanzialmente a un matrimonio, purché entrambe le parti fossero d'accordo, e sembra che lo fossero.

Quando l'estate seguente Hammershøi tornò a Stubbekøbing per fare nuovamente visita a Ida nella casa degli Ilsted, gli eventi presero un'altra piega. In una lettera indirizzata a Frederikke Hammershøi e scritta dalla piovosa Stubbekøbing il 19 giugno, egli confidò: «La madre di Ida è, per dirla brutalmente, di nuovo folle quanto può esserlo una persona. Qui avvengono scene terribili; scene che non tenterò nemmeno di descrivere. Bisogna fare qualcosa; siamo arrivati al punto che temo per Ida ogni giorno che rimane in casa. Abbiamo parlato di sposarci fra un mese invece che fra due; dopotutto un mese può essere tanto buono o tanto cattivo quanto l'altro, a seconda di come lo si voglia dire. Mio suocero non prenderà alcuna decisione, dunque devo prendere la situazione nelle mie mani. Ne ho parlato con lui; non ha obiezioni riguardo al nostro matrimonio. Dice anche che Ida non può restare in casa [...]. Ida non lascerà la casa finché non saremo sposati. Mio suocero non pensa che la madre di Ida ci concederà il permesso, ma allora dovremo sposarci senza il suo consenso. Tu e Padre potreste pensare che sia imprudente da parte mia sposarmi così presto, ma non vedo altra possibilità; credo che rischiamo di più lasciandola restare a casa.»⁽⁹⁾

Questo episodio può essere interpretato come un classico esempio di cavalleria: Hammershøi appare nobile, assumendo il ruolo di protettore di Ida. Desidera proteggerla attraverso il proprio amore, entrando in alleanza con il futuro suocero per liberarla dalla situazione intollerabile di Stubbekøbing. Tuttavia si potrebbe anche leggere il gesto di Hammershøi come

una sovrana espressione vitale: un atto spontaneo di compassione guidato dall'intuizione. Agisce perché non può fare altrimenti, oltrepassando i confini delle strutture familiari, sia della propria famiglia sia di quella dei futuri suoceri. Hammershøi agisce per amore incondizionato.

Poco dopo, il 15 settembre 1891, Ida Ilsted e Vilhelm Hammershøi si sposarono nella chiesa di Hvidovre, che all'epoca apparteneva alla parrocchia di Frederiksberg, dove viveva la famiglia Hammershøi. I genitori della sposa non erano presenti alla cerimonia, molto probabilmente perché la madre era malata oppure apertamente contraria al matrimonio.

In un breve messaggio, probabilmente allegato a un mazzo di fiori, il padre di Ida scrisse agli sposi: «Cari figli. Che Dio benedica la vostra unione e vi conceda felicità nel vostro cammino e durante tutta la vostra vita futura. Questo è l'augurio sincero del vostro devoto J. Ilsted.»⁽¹⁰⁾

Il viaggio di Ida e Vilhelm verso il futuro sarebbe durato per tutto il resto della vita di Hammershøi. Erano uniti da un legame di destino indissolubile che soltanto la morte avrebbe potuto spezzare. A ventisette anni Hammershøi compì un salto, lasciandosi alle spalle gli interni familiari della propria nascita per iniziare, insieme a Ida, a creare spazi propri.

Hammershøi accumulò infatti stanze, ambienti e spazialità, andando ad abitare vari indirizzi nel cuore storico di Copenaghen. Tra questi, le residenze di Strandgade 30, Bredgade 25 e Strandgade 25 sono divenute particolarmente immortali nella storia dell'arte grazie alla sua persistente esplorazione pittorica dei loro interni. Hammershøi definì queste stanze insieme a Ida, che vi venne raffigurata, ma allo stesso tempo furono le stanze a definire entrambi, artisticamente e umanamente. Per tutti e due il processo ebbe qualcosa di liberatorio: in un solo gesto si emanciparono dalle rispettive case familiari per crearne una propria. Ma quanto riuscirono davvero a diventare liberi? Come vedremo, Ida aveva ereditato la fragile mente della madre. Vilhelm forse la salvò da sua madre, ma non riuscì a salvarla da se stessa.

E Hammershøi? In verità, non lasciò mai davvero l'orbita familiare. Sebbene lui e Ida si trasferissero in un appartamento a Ny Bakkehus, in Rahbeks Allé, e Hammershøi allestisse uno studio in una casa-giardino a Frederiksberg, entrambi continuarono a frequentare la casa di famiglia in Frederiksberg Allé. Diverse fotografie e disegni testimoniano questo stretto legame con la casa, e il ruolo di Ida come nuova arrivata introdotta in quel regno di raffinata borghesia. Così la madre di Hammershøi, insieme ai due figli rimasti in casa, Anna e Svend Hammershøi, continuò a essere una presenza determinante per Ida e Vilhelm e per la loro vita privata.

Allo stesso modo, la casa di Frederiksberg continuò a modellare Anna e Svend. I due fratelli non rimasero a vivere con la madre, ma si trasferirono dopo alcuni anni, pur restando sempre nei dintorni di Frederiksberg. Nessuno dei due stabilì una relazione sentimentale duratura. Dopo il tragico fallimento del fidanzamento di Anna, ella non ebbe altri pretendenti e scelse invece di vivere con Svend fino alla morte di entrambi, rispettivamente nel 1948 e nel 1955.

Anna e Svend vissero senza famiglia né figli, ma nella loro casa condivisa conservavano due bambole, Fifi e Max, alle quali erano profondamente affezionati. Soprattutto Svend le portava con sé nei viaggi. Quando beveva birra Porter o vino Porto, ne offriva un assaggio anche a Fifi e Max, e col tempo le bocche delle bambole divennero annerite e appiccicose.⁽¹¹⁾

Anche Ida e Vilhelm rimasero senza figli. Una sorta di inerzia inamovibile sembra essersi posata sulla famiglia Hammershøi: una strana impotenza che non permise mai una vera liberazione emotiva, nonostante Vilhelm e Ida avessero tentato di compiere il salto.

I ritratti di fidanzamento del 1890 di Ida Hammershøi e le fotografie sulle quali si basavano testimoniano la complessa e intricata sensibilità e sensualità di Vilhelm Hammershøi. Che Hammershøi fosse un pittore sensuale è fuori discussione. Le sue rappresentazioni femminili possiedono un potente irradiazione erotico, che egli raffinò e modulò con grande sottigliezza e sofisticazione. Nel 1889, l'anno precedente al fidanzamento con Ida, realizzò uno studio di nudo di una modella seduta su una sedia, con gli abiti abbandonati sul sedile sotto di lei. La donna è immersa in una forte luce laterale che illumina il suo corpo nudo, dolcemente arrotondato, con una bianchezza violacea. La luce la spoglia partendo dagli occhi abbassati, scorrendo sulle labbra piene, lungo la curva dei seni e fino al grembo, dove la mano destra suggerisce un movimento interiore. Il dipinto può essere visto come una meditazione pittorica sulla sensualità femminile avvolta nella luce. Con un gesto tipico dell'artista, la modella nuda siede quasi nella stessa posa della giovane Ida Ilsted appena fidanzata nella fotografia che Hammershøi le scattò e nel dipinto eseguito nel 1890. L'incarnato di Ida risplende della stessa luce violacea sul volto e sul collo che l'anno precedente illuminava la pelle del nudo dipinto.

Tuttavia Ida è vestita con pudore: un piccolo cappello lievemente elegante, un corpetto abbottonato e un abito nero. È un tenero ritratto della promessa sposa, permeato dalla sua innocenza e dall'approccio cauto di Hammershøi, tanto sul piano pittorico quanto su quello erotico. L'anello di fidanzamento di Ida brilla sulla mano destra, che riposa molto più decorosamente in grembo. Ella non incontra lo sguardo dello spettatore, ma guarda lontano, sfocata, perduta nel proprio

mondo. Non si offre allo spettatore, né al pittore. Ella è vista. Qui, come in molti suoi dipinti, l'artista utilizzò sulla tela una sottile griglia tracciata a righello, impiegata per costruire la composizione, una tecnica comune nel lavoro a partire da fotografie. Dopo aver scattato la fotografia, l'artista può infatti ingrandire l'immagine sulla tela quadrettata trasferendola riquadro per riquadro. Tuttavia, in questo caso, Hammershøi disegnò una griglia quadrata direttamente sopra l'immagine fotografica della futura moglie. Sebbene si tratti di una normale procedura artistica, nel contesto del fidanzamento tra Ida e Vilhelm essa assume un carattere coercitivo. È come se Hammershøi, attraverso la griglia, collocasse Ida dietro una barriera, imprigionandola entro una rete di linee razionali. Non è una visione rassicurante.

È come se Hammershøi introducesse consapevolmente e deliberatamente una distanza, un'ostruzione, per Ida e per se stesso. La fotografia di Ida risulta segnata, e la sublimazione artistica della sensualità latente del soggetto viene recintata, trattenuta prigioniera in uno stato di confinamento che si estende a entrambe le parti. Questa dinamica diventerà tipica dei numerosi ritratti successivi di Ida all'interno degli spazi mutevoli e delle spazialità degli interni di Hammershøi.

Dopo il matrimonio, Ida Hammershøi si trasferì a Copenaghen, vivendo inizialmente con l'ampia famiglia Hammershøi a Frederiksberg. Ida dovette adattarsi alla vita entro questo interno borghese e ai suoi ideali di raffinatezza senza permettere a se stessa di venirne completamente assorbita. Fuggita dalla madre e dalla disfunzione della casa di Stubbekøbing, ora, come tutti gli altri membri della famiglia, doveva confrontarsi con la madre di Vilhelm.

Nelle fotografie e nei dipinti, Vilhelm e le persone a lui vicine rappresentarono i primi tempi della coppia all'interno della casa familiare, un periodo in cui i due non potevano ancora stare soli. Il processo di educazione e di "coltivazione" di Ida è rappresentato in modo molto letterale in una fotografia dell'appartamento di famiglia in Falkoner Allé. Ella è in piedi accanto alla suocera, leggendo il libro che Frederikke sta consultando, con un'espressione lievemente compiaciuta. Vilhelm siede poco distante a un tavolo rotondo, anch'egli intento nella lettura.

Ida è presente nella stanza, eppure né madre né figlio sembrano accorgersi di lei. La sua iniziazione al mondo dell'alta cultura avviene così inosservata da coloro che ormai sono i suoi parenti più prossimi, ciascuno assorto nelle proprie occupazioni. La fotografia è chiaramente costruita, e la disposizione stessa delle tre figure nella stanza trasmette implicitamente le aspettative con cui Ida venne accolta nel nuovo ambiente, intenzionalmente oppure no.

In apparenza l'immagine dovrebbe dimostrare il vivo interesse di Ida, ma involontariamente la ritrae come una persona non del tutto integrata, come suggerisce la mancanza di attenzione da parte di Vilhelm e Frederikke. Naturalmente non è tutta la verità, ma un atto di rappresentazione costruita.

I ritratti di Ida eseguiti da Hammershøi all'interno delle stanze familiari testimoniano il suo amore per lei. In un dipinto e in un disegno realizzato a matita e con gessi nero, rosso e bianco, *Evening in the Drawing Room. Two Women at a Round Table*, 1891, Hammershøi raffigura Ida e Frederikke: la prima mentre cuce, la seconda intenta a leggere. Il disegno, eseguito con estrema cura, trova corrispondenza nel dipinto *Evening in the Drawing Room. The Artist's Wife and Mother*, 1891 (Statens Museum for Kunst, Copenaghen).

Il disegno rappresenta le due donne più importanti della vita di Hammershøi: sua madre, forza dominante della casa dell'infanzia, e sua moglie, compagna leale ed empatica, musa poetica che viaggiò con lui e condivise le sue esplorazioni artistiche per tutta la loro vita insieme. Esse vengono qui rappresentate come componenti essenziali di quell'interno borghese colto nel quale Hammershøi crebbe e che fece proprio, sia come ambiente della vita vissuta sia come estetica artistica pervasiva.

Come si è già accennato, Hammershøi ricevette fin da giovane una formazione professionale nel disegno e divenne un disegnatore di altissimo livello che, attraverso linea, contorno e tratteggio, era capace di evocare nelle proprie composizioni un profondo senso di spazialità, profondità e atmosfera.

Il presente disegno costituisce un esempio raffinato dell'uso del chiaroscuro da parte dell'artista: l'effetto di una luce proveniente da una sorgente invisibile o indiretta che illumina dall'interno uno spazio immerso nella penombra.

Fin dai suoi primi viaggi nei Paesi Bassi, Hammershøi subì l'influenza dei maestri del Barocco olandese, incluso Rembrandt, del quale studiò attentamente dipinti e incisioni. Negli anni successivi aggiunse alla propria biblioteca numerosi volumi dedicati a Rembrandt e all'arte barocca olandese.

Evening in the Drawing Room. Two Women at a Round Table raggiunge un magistrale equilibrio tra luce e ombra, rivelando ed enfatizzando soltanto ciò che è essenziale: le due donne che danno vita alla stanza.

Tuttavia *Evening in the Drawing Room. Two Women at a Round Table* incarna anche tratti tipici della propria epoca, un periodo che coltivava la transizione tra giorno e notte, indulgendo nei cosiddetti notturni, nell'oscurità e nel ripiegamento verso l'interiorità e la dimensione spirituale che essa rappresentava.

Il "Canto di mezzanotte" del filosofo tedesco Friedrich Nietzsche, tratto da *Also sprach Zarathustra* (1883-85), fu tradotto parzialmente dal poeta danese Sophus Michaëlis sulla rivista *My Jord* nel 1889, e i versi: «Il mondo è profondo e più profondo di quanto il giorno possa comprendere; profondo è il suo dolore» possono essere considerati una corrente sotterranea mentale della visione e della sensibilità di Hammershøi.

Le due donne nel disegno di Hammershøi sono, come così spesso accade nella sua opera, ciascuna assorta nella propria attività. Condividono lo stesso spazio ma rimangono interiormente separate, entrambe caratterizzate da un forte senso di autosufficienza interiore. Ma si osservi la luce che abita silenziosamente questa stanza oscurata con le due donne. Essa cade su Ida. Si riflette sul suo volto, sulle sue mani e sul grembiule che riposa sulle sue ginocchia. Ida viene poeticamente portata in primo piano, illuminata come presenza essenziale della composizione, mentre la madre arretra verso i margini dell'immagine. In un disegno realizzato nello stesso anno, *Portrait of Ida Hammershøi with Needlework*, 1891, la madre è stata completamente eliminata. Ida prende il posto di colei che definirà la futura casa di Hammershøi.

La reciproca devozione di Vilhelm e Ida si approfondì ulteriormente durante la loro luna di miele, leggermente posticipata, che durò dall'autunno del 1891 alla primavera del 1892. Il viaggio della coppia li condusse attraverso i Paesi Bassi e il Belgio fino a Parigi, dove entrarono a far parte della scena artistica scandinava presente nella città.

Hammershøi aveva già visitato Parigi durante l'Exposition Universelle del 1889, dove espose quattro dipinti nella sezione danese e ricevette una *Mention honorable*. Questo secondo viaggio costituì anche un percorso attraverso la storia dell'arte, estendendosi dai maestri del Barocco olandese fino alla modernità della Parigi fin de siècle, dove la scena artistica stava transitando verso una sensibilità simbolista nella quale la visione interiore veniva valorizzata al di sopra della realtà esterna. Allo stesso tempo, il viaggio avvicinò ulteriormente Ida e Vilhelm. Si fotografarono reciprocamente ed esplorarono insieme le grandi città culturali e i paesaggi dei Paesi Bassi e del Belgio.

La coppia rimase a Parigi per cinque mesi, stringendo una profonda amicizia con gli artisti danesi Juliette e J.F. Willumsen, giunti in città nel 1890 e ormai stabiliti lì in modo più permanente. Il coetaneo Willumsen conosceva Hammershøi fin dagli anni dell'Accademia a Copenaghen e, attraverso di lui, Hammershøi ebbe accesso all'avanguardia simbolista e sintettista della città. Willumsen disponeva di una vasta rete di contatti, esponeva nelle associazioni progressiste dell'arte contemporanea ed era personalmente legato a Odilon Redon e Paul Gauguin.⁽¹²⁾ I Willumsen abitavano in Rue Nicolas Charlet e possedevano uno studio in Rue Barthélémy, mentre gli Hammershøi si stabilirono in un appartamento in Avenue Kléber. I Willumsen fecero da ciceroni a Ida e Vilhelm.

In una lettera alla suocera, Ida scrisse: «Ho ricevuto molto insegnamento dalla signora Willumsen, e ne sono felice, perché qui le cose sono molto diverse rispetto a casa.»⁽¹³⁾ Entrambe le coppie erano sposate da poco e durante il soggiorno cercarono ciascuna di rappresentare artisticamente il proprio matrimonio: Willumsen nel suo distintivo e originale vaso in ceramica *Family Vase* (1891, Designmuseum Danmark) e Hammershøi nel *Double Portrait of the Artist and his Wife*, 1892. Le opere dei due artisti erano concepite come evocazioni della felicità coniugale, ma mentre quella di Willumsen appare più tesa e laboriosa, quella di Hammershøi risulta più serena e armoniosa.

Spinto dalla scultrice Anne Marie Carl-Nielsen, J.F. Willumsen intraprese studi approfonditi al Louvre, non soltanto nelle gallerie di pittura come facevano la maggior parte degli artisti, ma soprattutto nelle collezioni di antichità. Lì sviluppò un forte interesse per l'arte e l'artigianato greco, assiro, persiano, pompeiano ed egizio, inclusi rilievi murali, statue doppie e vasi nei quali uomo e donna sono rappresentati entro una forma unica e chiusa.

Willumsen condusse Hammershøi con sé al Louvre, e quest'ultimo applicò chiaramente quanto aveva appreso studiando le rappresentazioni stilizzate delle figure nell'arte antica.

Nel *Double Portrait of the Artist and his Wife*, Hammershøi ritrae Ida e se stesso in una composizione tipicamente ispirata all'arte egizia, nella quale le figure sono poste parallelamente al piano dell'immagine e leggermente rivolte l'una verso l'altra per suggerire un senso di unità.

Sono insieme, ma separatamente. I loro sguardi non si incontrano né tra loro né con quello dello spettatore; guardano verso l'interno tanto quanto verso l'esterno. Ripiegati nel proprio mondo di pensieri, fissano la distanza. Non trattenuti o rigidi, ma semplicemente dolcemente perduti nella rêverie.

Hammershøi costruisce un'immagine frontale, simile a un fregio, di se stesso e Ida. Non abitano uno spazio tridimensionale come le statue doppie egizie, ma ciò non significa che il dipinto sia privo di spazialità; al contrario, esso possiede uno spazio interiore che risuona con l'interesse dell'epoca per la metafisica e la mente. Il ritratto appare intimo, trasmettendo una connessione facile, naturale, senza sforzo, tra le due figure. Sono rappresentati in uno stile arcaico su uno sfondo neutro color ocre, entrambi vestiti con abiti sobri nelle tonalità del grigio e del grigio-azzurro. Eppure un lieve rossore sui

loro volti testimonia il momento emotivo nel quale confluiscono in un'identità condivisa. Contrariamente alla percezione comune, i dipinti di Hammershøi sono spesso studi sul rosso. Tuttavia le tonalità rosso-brune e rosso-violacee giacciono in profondità negli strati della pittura come correnti tonali sotterranee capaci di far risplendere le immagini dall'interno.

Osservando attentamente il dipinto, il contorno formato dalle spalle della coppia nella parte inferiore crea una stilizzata forma di cuore, completata superiormente dalle curve dei loro volti. *Double Portrait of the Artist and his Wife* rompe con le norme patriarcali della sua epoca. La coppia appare fianco a fianco, le spalle sinistra e destra inclinate l'una verso l'altra, unite come eguali all'interno della forma a cuore. Il doppio ritratto apparteneva a una moda artistica e a una diffusa fascinazione per l'antichità; la coppia di artisti Marie Triepcke e Peder Severin Krøyer dipinse un ritratto simile durante la luna di miele in Italia nel 1890. Hammershøi dipinse se stesso e la moglie con un'inconfondibile tenerezza e amore.

Facendo parte della colonia scandinava di artisti e scrittori a Parigi, gli Hammershøi frequentavano anche uno dei suoi luoghi prediletti, il Café de la Régence. Inoltre conobbero il medico danese Marius Tscherning presso il dipartimento di oftalmologia della Sorbona. Gli strumenti ottici e le lenti di Tscherning dovettero affascinare Hammershøi nella sua attività di fotografo. Sebbene nelle sue lettere egli menzioni raramente le più recenti innovazioni artistiche o tecniche, ciò non significa che ignorasse l'avanguardia o non desiderasse farne parte; al contrario, era già parte della avanguardia nella sua Danimarca natale. Aveva incontrato il critico e scrittore francese Théodore Duret durante la visita di Duret a Copenaghen nel 1890. L'entusiasmo di Duret per Hammershøi era evidente, ed egli si adoperò affinché uno dei suoi dipinti fosse affidato in commissione al più importante mercante d'arte di Parigi, Durand-Ruel.

Quando Hammershøi incontrò Durand-Ruel a Parigi, scrisse alla madre: «Considero il mio dipinto ricco di spirito e molto personale, e sembrò assai compiaciuto.» Durand-Ruel desiderava acquistare l'opera per rivenderla, ma Hammershøi, che non difettava di autostima, chiese un prezzo troppo elevato.⁽¹⁴⁾

A differenza dell'estroverso Willumsen, che si gettò completamente nell'avanguardia parigina assorbendo e radicalizzando ulteriormente il linguaggio visivo dell'arte contemporanea, l'introverso Hammershøi custodì la propria integrità artistica e gli ideali stilistici che aveva già fatto suoi. Conosceva il proprio valore e non era in vendita a nessun prezzo.

La differenza tra i due artisti potrebbe essere descritta come la differenza tra appartenere all'avanguardia e definirla. Durante gli anni dell'Accademia a Copenaghen, Willumsen aveva formulato ciò che chiamava *Afvigelsesloven* ("la legge della deviazione"): una volta padroneggiato qualcosa, occorre immediatamente deviarne e trovare un nuovo linguaggio visivo. Negli anni parigini del 1890 sviluppò questa idea nella sua *Contre-Routine-Teori* ("teoria anti-routine"), sostenendo che, una volta padroneggiato uno stile o una tecnica, fosse necessario imporsi nuovi compiti tanto difficili da non poter semplicemente contare sull'esperienza acquisita.⁽¹⁵⁾

Per questo Hammershøi continuò per tutta la vita a sorprendere e disorientare Willumsen. Scrivendo retrospettivamente nel 1943, Willumsen ricordò il loro periodo ... insieme alla Royal Danish Academy of Fine Arts, osservando come già allora Hammershøi possedesse un'identità artistica pienamente formata: «In realtà non attraversò mai alcun vero sviluppo [...] era, in verità, già completamente formato.» Piuttosto che mettere continuamente alla prova se stesso e il proprio talento nel confronto con gli altri, Hammershøi scelse la via di una sovranità solitaria.

Mentre studiava sotto la guida di Peder Severin Krøyer presso le *Kunstnernes Frie Studieskoler*, contemporaneamente a Willumsen, si racconta che Hammershøi si fosse ritirato per un periodo dalla scuola, isolandosi nel proprio studio. Secondo le parole stesse di Willumsen, egli lo fece «per trovare se stesso, come diceva. Vale a dire: il proprio stile».⁽¹⁶⁾

Soltanto nella solitudine interiore che aveva scelto, nella pura reclusione del proprio essere artistico, Hammershøi poteva rimanere fedele a se stesso e restare in contatto con quelle qualità che facevano crescere la sua arte in profondità esistenziale e rara individualità. Ciò avrebbe avuto conseguenze anche per la donna che aveva scelto di condividere la vita con lui, la donna che rese soggetto dello sguardo della propria arte.

Perfino durante la luna di miele parigina, l'influenza della casa familiare continuava a incombere, imponendo la propria agenda. Nella lettera già citata, Ida scrisse a Frederikke: «Non dovete temere, cara suocera, che i dipinti di Vilhelm vengano contaminati dai francesi, poiché qui vi è certamente molto da imparare, ma non da imitare.» Secondo Frederikke, Vilhelm non avrebbe mai dovuto allontanarsi dalla propria strada, vale a dire dal proprio stile. In un certo senso ella desiderava mantenerlo saldamente all'interno di quell'interno borghese che aveva definito fin dall'inizio l'orizzonte e l'ambiente della sua vita.

La prima casa degli sposi

Quando Ida e Vilhelm Hammershøi tornarono da Parigi nel 1892 e allestirono la loro prima casa insieme, l'artista iniziò a sviluppare ciò che più tardi lo avrebbe reso celebre a livello internazionale: interni, spesso abitati da una donna vista di spalle, immersa nella luce proveniente da una finestra. Quando la coppia affittò l'appartamento al primo piano della casa di campagna Ny Bakkehus, in Rahbeks Allé 26, compì un primo, esitante passo fuori dalla sfera familiare. La loro casa si trovava ancora a Frederiksberg, vicino alla madre e ai fratelli di lui, ma era nuova: uno spazio interamente loro. Il trasferimento conservava inoltre un legame con le tradizioni classiche e romantiche che Hammershøi non abbandonò mai completamente, per quanto innovativa la sua arte potesse apparire ai contemporanei.

Poco più avanti lungo Rahbeks Allé sorgeva, e sorge tuttora, Bakkehuset, dove Kamma e Knud Lyhne Rahbek vissero tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, ospitando salotti letterari frequentati da alcuni dei maggiori artisti e poeti danesi, tra cui Bertel Thorvaldsen, Hans Christian Andersen e B.S. Ingemann.

Il percorso di Hammershøi verso Ny Bakkehus era passato attraverso uno studio situato in un giardino al numero 6 di Allégade, anch'esso a Frederiksberg, dove realizzò alcuni studi comprendenti sia disegni sia esperimenti pittorici. Fu l'unica volta nella sua vita in cui Hammershøi possedette uno studio separato dalla propria abitazione.

Dopo il trasferimento a Ny Bakkehus, la casa dell'artista divenne, di fatto, il suo studio. Egli insistette nel dipingere proprio nelle stanze in cui lui e Ida vivevano, indipendentemente dalle esigenze pratiche, dai vincoli o dagli inconvenienti che ciò poteva comportare. In ogni senso del termine, Hammershøi voleva conoscere i propri soggetti dall'interno.

Insieme, lui e Ida scelsero con grande attenzione la cornice della loro esistenza, selezionando spazi che riflettessero il loro temperamento e la loro sensibilità condivisi; interni nei quali potessero sentirsi a casa e che, per Vilhelm, risultassero decorativi in senso pittorico e capaci di suscitare fascinazione. L'ambiente immediato che li circondava doveva servire da ispirazione, da combustibile per la sua arte. Hammershøi prese possesso delle nuove stanze dipingendole. Fu un atto di appropriazione attraverso la resa visiva degli spazi contenuti nel semplice interno classicista arredato dalla coppia.

La scelta di Ny Bakkehus non fu casuale, poiché l'appartamento al primo piano era esso stesso decorativo. In *Interno in stile Luigi XVI. Dalla casa dell'artista. Rahbeks Allé* (fig. 16), Hammershøi raffigura il salotto settecentesco Luigi XVI con i suoi pannelli murali rosso caldo e rosa, le boiserie bianche e i pilastri e ornamenti dorati, catturando la scena in una tipica veduta obliqua hammershøiana. In questo interno, le linee del lucido pavimento ligneo uniformemente colorato ci conducono verso l'angolo della stanza. L'ambiente è arredato con semplicità dalla coppia: mobili in stile Impero, uno specchio e incisioni calcografiche entro cornici Impero. Le variazioni del rosso presenti nei colori delle pareti sono sorprendenti e non avrebbero mai completamente abbandonato Hammershøi. Come è stato osservato, il rosso fu cruciale per l'avvio della sua opera, benché essa venga generalmente caratterizzata da una scala tonale grigia.

Nella composizione del 1894, il rosa si estende fino alla superficie pittorica, dominando la scena, avanzando verso l'osservatore e conferendo al motivo una qualità arrossata che lo fa emergere. In nessun altro luogo della produzione dell'artista questo colore è tanto visibile. Eppure è sempre presente. Annidato nello sfondo, dove il rosa appare come imprimitura.

Come già ricordato, Hammershøi preparava le sue tele con tonalità di rosso proprio per conferire ai suoi interni un calore interiore, un bagliore che impregna i suoi grigi di tonalità violacee e, più in generale, di una passione ardente che l'artista trattiene affinché non incendi la tela né consumi Ida. Questa tensione è al cuore della sua opera.

Ny Bakkehus è stato in seguito demolito, ma i pannelli Luigi XVI sono sopravvissuti e oggi si trovano al Designmuseum Danmark, permettendoci, attraverso il confronto, di seguire la calibrata astrazione di Hammershøi a partire dal soggetto concreto.

Nel 1888, durante una visita a Thora e Karl Madsen nella loro residenza di campagna di Albertines Lyst, a nord di Copenhagen, Hammershøi aveva già realizzato quello che fu probabilmente il suo primo tentativo decisivo di pittura d'interni con *Interno. Una vecchia stufa* (fig. 17). L'interno è segnato da una radicale nudità: non vi sono mobili, soltanto la stufa stessa che, insieme al pavimento scuro e lucente, accentua l'unico elemento di cui l'opera di Hammershøi parla invariabilmente: la luce, e il cammino verso quella luce, che si manifesta sia come illuminazione laterale su una porta aperta modanata con maniglia d'ottone, sia come chiarore proveniente da una stanza retrostante con una corrispondente porta modanata, ma chiusa, anch'essa dotata di maniglia d'ottone.

Sotto questo aspetto, il motivo è archetipico: un percorso pittorico, un viaggio spirituale che attraversa una porta da una stanza all'altra, definita a sua volta dall'Altro, dalla luce. Non una luce chiara e intensa, ma velata e nebulosa, filtrata attraverso il temperamento dell'artista. Con il suo occhio fotografico, Hammershøi non restituisce l'immagine con una messa a fuoco nitida; al contrario, lascia che il tempo e lo spazio si dissolvano nella luce. La scena viene sollevata dall'istante fuggevole all'eternità, oscillando tra apparizione e sparizione.

Nell'appartamento al primo piano di Ny Bakkehus, Hammershøi proseguì questo lavoro sulla luce velata. In una piccola sequenza di interni essa cade attraverso le finestre, spezzata dai telai e addolcita da sottili tende bianche di mussola, accentuando la sovrailluminazione sfocata del motivo, e sempre con una o due donne viste di profilo o di spalle.

Solo un'altra figura nell'arte danese affrontò questa luce con un talento paragonabile, una luce insieme eterea e sensuale che avvolge le figure negli interni: la sua contemporanea Anna Ancher. Anche lei era affascinata dal Barocco olandese e dal modo in cui la luce può illuminare e animare la donna nella stanza, affermandone con intensità il valore.

Le donne negli interni, apparentemente evocate dalla luce stessa, occupavano un posto centrale tanto nell'opera di Ancher quanto in quella di Hammershøi in questi anni. Ma è la donna vista di spalle a diventare emblematica per Hammershøi, un vero marchio distintivo della sua arte. Nelle opere di Ny Bakkehus, le donne appaiono come forme organiche poste contro la severa architettura dell'interno, spezzando la luce pur essendone avvolte e al tempo stesso separate da essa.

In *Bedroom*, 1890 (fig. 18), le radici di Hammershøi nel Classicismo e nel Romanticismo sono inequivocabili. Una donna vestita di nero, collocata in una bianca e casta camera da letto, si piega leggermente in avanti guardando verso gli alberi del Søndermarken dall'altra parte della strada. L'osservatore non può vedere ciò che lei vede, ma, come accade così spesso in Hammershøi, vi è qualcosa d'invisibile al di fuori del piano dell'immagine che insiste per entrarvi: qualcosa che ha già lasciato la propria impronta sulla figura assorta nello sguardo verso l'esterno. Questo è evidente nella postura e nell'inclinazione del capo, che riecheggiano il delicato ritratto che Caspar David Friedrich fece della moglie affacciata dalla finestra del loro appartamento di Dresda verso l'Elba e le navi ormeggiate.

Donna alla finestra (1822, fig. 19) di Friedrich, come la scena della camera da letto di Hammershøi, raffigura un movimento dall'intimità dell'oscurità verso la luce e il mondo oltre. Ma mentre l'interno di Friedrich risplende di colori caldi, fondendosi con il verde terroso e il bruno-rossastro dell'abito della donna in un gesto sensuale, la donna di Hammershøi è vestita di nero e la luce che la circonda è un grigio freddo e pallido. Il riflesso delle lenzuola bianche non porta alcun calore proprio nel luogo in cui ci si aspetterebbe il calore. Il motivo di Friedrich è vivo e civettuolo, mentre quello di Hammershøi è estetizzato a tal punto che, come altri primi interni di Ny Bakkehus, sfiora l'aridità e una certa ansia di piacere, in totale contrasto con Anna Ancher. Si potrebbe dire che nell'opera di Hammershøi tutto diventi quasi troppo bello, una qualità profondamente in contrasto con la condizione esistenziale dell'artista in questo momento della vita sua e di Ida.

Un mecenate entra nel cerchio

Il padre di Vilhelm Hammershøi non fu mai realmente visibile, in senso patriarcale, durante la crescita del figlio, ma questa assenza venne compensata da un'altra figura che intervenne assumendo un ruolo paterno. Quella figura era il mercante d'arte, dentista e scrittore Alfred Bramsen (fig. 20), che acquistò il suo primo dipinto di Hammershøi nel 1888 e gli rimase devoto, così come alla sua arte, accumulando infine la più grande e importante collezione di opere di Hammershøi mai riunita. Ciò che la madre di Hammershøi forniva dalla sua sfera interiore, Bramsen lo forniva dall'esterno, agendo come un dominante mecenate del periodo.⁽¹⁷⁾ Nello spirito dell'epoca, plasmato dal critico danese Georg Brandes e da Friedrich Nietzsche, Bramsen credeva nel grande individuo come vera sorgente della cultura. Nel 1889 pubblicò *Genierne. Ensidigheden – Styrken – Svagheden* (*I geni. Unilateralità, forza, debolezza*), opera nella quale cercava di diagnosticare i disturbi nervosi degli artisti come fonti del loro particolare accesso al genio. Descriveva come alcuni artisti particolarmente dotati, per alleviare la loro nevrosi, il loro "affaticamento del mondo", costruirono le proprie composizioni usando «grigio nel grigio» e «colori delicati e smorzati». L'identità del modello di Bramsen è evidente. Nella pittura di Hammershøi egli trovò la conferma della propria tesi e, attraverso commissioni e acquisti tanto per sé quanto per altri, Bramsen non solo sostenne economicamente Hammershøi, ma divenne anche una forza propulsiva dietro la motivazione e la dedizione dell'artista.

Le attività di Bramsen si estesero ben oltre il collezionismo. Mise Hammershøi in contatto con ambienti dell'arte danese e internazionale e pose le basi per numerose mostre personali e collettive nei paesi nordici, in Germania e in Gran Bretagna.

Inoltre, come biografo, diede avvio al libro che si sarebbe rivelato determinante nel modellare tanto il mito quanto la storia della ricezione di Hammershøi: nel 1918 Bramsen scrisse e pubblicò *Vilhelm Hammershøi. Kunstneren og hans Værk* (*Vilhelm Hammershøi. L'artista e la sua opera*), il primo resoconto biografico da includere in un *catalogue raisonné*. È significativo che il libro incorpori una serie di poesie ispirate ad alcuni dei più importanti dipinti di Hammershøi, scritte dal poeta e critico d'arte Sophus Michaëlis. Queste poesie e le loro metafore furono decisive per la ricezione di Hammershøi nel ventesimo secolo e per l'immagine duratura di lui come «il pittore-poeta», «il poeta del colore» e «il pittore delle stanze silenziose». Esse contribuirono inoltre, tardivamente, a quella svolta lirica risonante che segnò la vita culturale europea tra il 1890 e il 1910 e per la quale Hammershøi, artista dalla sensibilità letteraria, fornì una sorta di cassa di risonanza visiva.
(18)

Grazie agli sforzi di Alfred Bramsen, accanto a quelli degli storici e critici d'arte Karl Madsen ed Emil Hannover e di artisti quali J.F. Willumsen e Johan Rohde, Hammershøi entrò in contatto con numerosi importanti galleristi e collezionisti dell'epoca in Francia, Germania, Russia, Svezia e Gran Bretagna. Tra questi figuravano il già menzionato Théodore Duret e Paul Durand-Ruel, così come il coreografo e collezionista russo Serge Diaghilev, i mercanti d'arte tedeschi Eduard Schulte e Paul Cassirer, il mecenate svedese di orientamento nietzscheano Ernest Thiel, il pianista concertista britannico Leonard Borwick e, nel 1910, il direttore della National Gallery di Londra, Charles Holroyd. Durante una tournée in Danimarca, Borwick aveva notato in una libreria di Odense una cartolina raffigurante un dipinto di Hammershøi. Su raccomandazione, contattò Bramsen, che facilitò l'introduzione. Ne nacque un'amicizia destinata a durare tutta la vita, con i coniugi Hammershøi che visitarono Borwick diverse volte a Londra e nella sua tenuta nel Sussex. La venerazione di Hammershøi per la musica classica si approfondì ulteriormente grazie a Bramsen, i cui figli, Karen e Henry, erano essi stessi musicisti classici e probabilmente parteciparono ai concerti da camera organizzati da Vilhelm e Ida nella loro casa (*Portrait of the violinist Karen Bramsen, daughter of Alfred Bramsen*, 1898, fig. 21). Come manager di Hammershøi, Bramsen favorì vendite private a diversi dei collezionisti sopra menzionati, fra cui Borwick, Diaghilev e Thiel, contribuendo inoltre all'organizzazione delle mostre personali di Berlino e Londra del 1905 e 1907 e alla partecipazione dell'artista a importanti esposizioni collettive in Scandinavia, Inghilterra, Germania e Italia. Si può dunque affermare che Hammershøi non si occupasse direttamente delle vendite e della promozione della propria opera; era piuttosto Bramsen a prendersi cura di lui, nella vita come nella posterità.

Una relazione particolarmente significativa, tanto sul piano meta-artistico quanto su quello filosofico, nacque anch'essa grazie a Bramsen: l'incontro di Hammershøi con il poeta e critico d'arte tedesco Rainer Maria Rilke a Copenaghen nel dicembre del 1904. Rilke aveva visto una mostra internazionale a Düsseldorf alla fine di giugno del 1904 che includeva opere di Hammershøi, e queste avevano esercitato su di lui una profonda impressione. Rilke possedeva una penetrante e qualificata comprensione dell'arte visiva, delle sue fonti d'ispirazione e dei processi della creazione. Era sposato con la scultrice Clara Rilke-Westhoff e faceva parte della colonia artistica di Worpswede, nella Germania settentrionale, il cui circolo comprendeva Paula Modersohn-Becker. La sua arte, con la sua semplicità stilizzata e l'intensa concentrazione sulla figura umana e sugli oggetti, è strettamente affine all'universo visivo di Hammershøi e alla chiarezza fosforescente delle sue composizioni. Rilke ammirava la letteratura danese, non da ultimo le opere del biologo e scrittore J.P. Jacobsen, che egli considerava importanti quanto la Bibbia.⁽¹⁹⁾ In una lettera del 20 settembre 1904, l'amico di Rilke e collega poeta in Danimarca, Sophus Michaëlis, scrisse a Bramsen a proposito di «una coppia di artisti tedeschi che ammira l'arte di Hammershøi» e che «desidererebbe vedere i suoi quadri».⁽²⁰⁾ Nell'autunno del 1904, Rilke e Clara Rilke-Westhoff viaggiavano in Svezia, dove incontrarono, fra gli altri, la filosofa ed educatrice svedese Ellen Key, nota per le sue idee sull'esemplarità e semplicità della casa del futuro, ispirata allo stile giapponese, e sull'importanza della bellezza e dell'estetica nella vita quotidiana. Dalla Svezia, Rilke e Clara fecero escursioni a Copenaghen, dove poterono vedere la collezione di opere di Hammershøi appartenente a Bramsen.

Il 22 novembre 1904, Rilke scrisse a Bramsen chiedendo di poter rivedere la collezione e, se possibile, che Bramsen organizzasse un incontro con Hammershøi all'inizio di dicembre, quando Rilke prevedeva di trascorrere cinque giorni a Copenaghen. «Da tutto ciò nascerà uno studio sull'artista, forse più tardi un saggio autonomo; sento anche quanto grande progresso potrebbe derivare, per le mie opere poetiche più idiosincratiche, dal contatto diretto con questo maestro, la cui grande e significativa opera credo di aver ormai compreso radicalmente nella mia ammirazione.»

Rilke avvertiva una parentela spirituale con Hammershøi e si sentiva in sintonia con le sue intenzioni artistiche. Per lui, poeta e pittore sembravano impegnati in un progetto comune, in ciò che definiva «il mio lavoro più idiosincratico», e che, in una nota del 1903 tratta da *Letters to a Young Poet*, descriveva come «la crescita naturale della propria vita interiore»

attraverso pazienza e lentezza.⁽²¹⁾ L'incontro tra Rilke e Hammershøi ebbe luogo il 3 dicembre 1904 nella casa di Bramsen, dove Rilke incontrò Hammershøi e Ida e probabilmente anche Frederikke e Anna. In una lettera del 4 dicembre a Clara, che nel frattempo era rientrata in Germania, Rilke esprime una certa delusione: Hammershøi non aveva corrisposto alle sue aspettative. Non parlava tedesco, era leggermente duro d'orecchi dalla nascita e probabilmente ancora più taciturno del solito. Eppure Rilke desiderava ancora rivederlo per coglierne l'essenza: «Si avverte che egli dipinge soltanto, e che non può né vuole fare altro.» Un secondo incontro non ebbe mai luogo. In una lettera inviata da Parigi a Bramsen il 10 novembre 1905, quasi un anno dopo la visita, Rilke abbandonò il progetto. Ringraziò Bramsen per l'ospitalità e per un piccolo catalogo su Hammershøi che gli aveva inviato, presumibilmente *Weltkunst. Der dänische Maler Vilhelm Hammershøi* (*Arte mondiale. Il pittore danese Vilhelm Hammershøi*), stampato nella *Zeitschrift für bildende Kunst* in occasione della mostra personale di Hammershøi presso la Galerie Eduard Schulte di Berlino, ma osservò di non sentirsi adeguatamente preparato a scrivere su Hammershøi. Rilke usa il termine «iniziato» per descrivere ciò che sarebbe necessario per scrivere di Hammershøi, come se fosse richiesta una pratica esoterica per penetrare l'opera e la personalità dell'artista. Rilke aggiungeva: «Hammershøi non è fra coloro di cui si dovrebbe parlare in fretta. La sua opera è lunga e lenta e, in qualunque momento la si comprenda, servirà sempre pienamente come occasione per parlare di ciò che nell'arte è importante ed essenziale.»

In un altro senso, Rilke non abbandonò mai veramente l'opera di Hammershøi. Nelle sue lettere esistono diversi casi di corrispondenze nascoste, e forse involontarie, con Hammershøi. Nel 1907 Rilke sviluppò un vivo interesse per Paul Cézanne. In Cézanne trovò un artista che lavorava con la stessa dedizione seriale e la stessa ripetizione di motivi di Hammershøi. Entrambi condividevano la medesima estraneità e la stessa silenziosa «solitudine interiore». Nel 1908 Rilke pubblicò le sue cosiddette *Dinggedichte* ("poesie-cosa") in *Neue Gedichte* (*Nuove poesie*). Ispirate alle nature morte di Cézanne e Paula Modersohn-Becker, queste poesie potrebbero ugualmente riferirsi a Hammershøi, considerando l'attenzione di Rilke per l'essere intrinseco degli oggetti e per la loro enfatica chiarezza in quanto cose, tali da renderli importanti quanto la figura nella stanza. Come vedremo, le riflessioni di Rilke su Cézanne nelle sue lettere e le sue *Dinggedichte* formano entrambe uno strato esistenziale e meta-poetico, spiritualmente affine alla concezione che Hammershøi aveva dell'ispirazione e ai suoi dipinti, insieme fenomenologici e simbolici. Le parole di Rilke in *Letters on Cézanne* potrebbero essere state scritte altrettanto bene a proposito di Hammershøi. I due artisti condividevano la stessa costanza, lo stesso profondo impegno nella ripetizione dei motivi: «Nell'arte si può restare soltanto entro ciò che è "ben fatto" e, restando lì, esso cresce e continuamente supera se stesso. Mi sembra che le "intuizioni e rivelazioni ultime" si rendano accessibili soltanto a colui che vive nel proprio lavoro e vi permane, mentre chi le osserva da lontano non acquisisce alcun potere su di esse.»⁽²²⁾ Nella pittura di Hammershøi, Rilke vedeva un artista capace di approfondire ciò che aveva padroneggiato, facendolo crescere e superare se stesso.

L'impressione che Rilke si formò di Hammershøi come uomo riservato, introspettivo e taciturno era condivisa da altri testimoni del tempo. Essa contribuì a modellare la percezione generale di lui come distante e dotato di una profonda intensità emotiva oppure, nelle parole di Emil Hannover, «assente e ostinatamente silenzioso», immagine confermata da altre testimonianze. Svend Hammershøi, che accompagnò il fratello a Berlino nell'autunno del 1905, quando Vilhelm tenne la sua mostra personale presso la Galerie Eduard Schulte, raccontò in una lettera a casa: «Divertente a dirsi, il primo giorno che Vilhelm fu qui sotto, naturalmente dovette visitare la propria mostra, ma pagò educatamente due marchi d'ingresso per poter entrare senza farsi notare. Tuttavia il signor Schulte lo riconobbe all'interno e Vilhelm riottenne i suoi due marchi. Io invece, il lunedì pomeriggio, entrai nell'ufficio annesso alla galleria e dissi: *Ich bin ein Bruder der berühmter dänischer Maler* [Sono il fratello del celebre pittore danese], cosa che fece balzare in piedi un signore il quale, con grande solennità, mi accompagnò nelle sale dell'esposizione.»⁽²³⁾

Tale era la timidezza di Vilhelm Hammershøi che desiderava apparire in incognito alla propria mostra di successo a Berlino. Un esempio successivo, e altrettanto caratteristico, è offerto dalla descrizione di Peder Severin Krøyer relativa al periodo presso le *Kunsternes Frie Studieskoler*, citata in una commemorazione pronunciata da Kristian Zahrtmann alla morte di Hammershøi nel 1916: «Ho un allievo che dipinge in un modo estremamente curioso. Non lo capisco, eppure penso che diventerà importante, e faccio attenzione a non influenzarlo.» Secondo un altro necrologio del 1916, scritto dal pittore Albert Repholtz, Krøyer paragonò una volta le figure di Hammershøi a «feti nello spirito». Vi era qualcosa di statico, di incapsulato, nell'universo figurativo dell'artista; nelle parole di Willumsen: «Non attraversò mai realmente alcuno sviluppo».

Il problema di queste tarde testimonianze danesi è che sono retrospettive. Canonizzano l'originalità di Hammershøi presentandolo come un'anomalia del suo tempo e descrivendo il suo talento come astratto e innato. Eppure ciò non è del tutto esatto. Artisticamente, Hammershøi costruì il proprio destino. Fu un partecipante lucido e profondamente consapevole, benché discreto, delle correnti artistiche e intellettuali della sua epoca e, attraverso la sua arte, svolse un ruolo decisivo nel dare loro una forma emblematica. La sua volontà di agire si manifestò in una ostinazione formativa che insieme afferma l'originalità della sua arte e colloca, allo stesso tempo, la sua opera come esemplare del proprio tempo. Con le controversie che accompagnarono *Young Girl. The Artist's Sister, Anna Hammershøi*, 1885, e *Young Girl Sewing*, 1887 (figg. 6, 7), Hammershøi divenne una figura centrale di un movimento d'avanguardia. La sua arte fu un importante catalizzatore della frattura che nel 1891 portò alla fondazione del *Den Frie Udstilling (L'Esposizione Libera/Indipendente)*. Negli anni Novanta dell'Ottocento questa controparte danese dei movimenti secessionisti europei divenne un forum per gli artisti che avrebbero modellato le correnti fin-de-siècle del Simbolismo, del Sintetismo, dell'Art Nouveau e della Decadenza, dando origine a un'arte attraversata da aspirazioni trascendenti e metafisiche. Il fondatore del *Den Frie* fu Johan Rohde, che indicò J.F. Willumsen, Agnes e Harald Slott-Møller e Hammershøi come primi cofondatori. Come parte della loro rivolta artistica essi adottarono una prospettiva internazionale e costruirono una rete europea di contatti.

Il cerchio secondario di Hammershøi: l'epoca e la giustificazione estetica

La svolta lirica

Con il suo linguaggio artistico esteticamente raffinato, Vilhelm Hammershøi divenne uno dei co-creatori della cultura europea della Decadenza negli anni Novanta dell'Ottocento. Una cultura il cui radicalismo non riguardava soltanto il disfacimento interiore e la stanchezza del mondo, ma anche una rivalutazione di tutti i valori, compreso il modo in cui l'arte considerava l'immagine stessa e la sua funzione rappresentativa. L'arte svolse un ruolo centrale come spazio nel quale nuove intuizioni potevano essere conquistate e articolate. La sua ricerca della bellezza e dell'estetica, esemplificata dall'artista viennese Gustav Klimt, cercava di produrre una svolta grazie alla quale la vita stessa sarebbe stata sempre più profondamente permeata da intenzioni artistiche. L'arte di quel periodo era, in misura estrema, concentrata sullo stile. E se a prima vista può sembrare esserci una grande distanza tra la volontà ornamentale e l'universo mitologico del Simbolismo, la pittura semplificata e piatta del Sintetismo e l'arte di Hammershøi, la sua volontà di stile non era meno potente e, nel profondo, non più arbitraria o forzata, anche se il termine stesso sembra quasi un anatema rispetto alla sua arte.

Se Hammershøi, per la sua personalità e per la sua arte, appariva appartato ed esclusivo, era anche aperto e ricettivo quando si trattava della ricerca artistica in sé. Fu per tutta la vita un viaggiatore appassionato, alla ricerca delle fondamenta della propria arte lungo percorsi formativi attraverso l'Europa. Come già accennato, trascorse diversi mesi a Parigi nel 1891-92, a Firenze, Siena e Roma nel 1902-03, e a Londra nel 1904-06. Intraprese inoltre ripetuti viaggi attraverso la Germania, i Paesi Bassi, il Belgio e l'Italia, dove, secondo le testimonianze contemporanee, visitò instancabilmente le principali città d'arte e i musei. Hammershøi fu attento tanto all'arte classica quanto a quella contemporanea, non da ultimo all'Exposition Universelle di Parigi del 1889.

Hammershøi riconobbe apertamente fonti e ispirazioni provenienti dal passato: l'arte dell'antica Grecia, dell'Egitto e dell'Estremo Oriente; i maestri del primo Rinascimento italiano come Giotto, Masaccio e Masolino; e modelli più evidenti del Barocco olandese come Rembrandt van Rijn, Johannes Vermeer, Pieter de Hooch, Gerard ter Borch e Pieter Saenredam. Altrettanto nota è la sua affinità con il Romanticismo danese e con le tendenze classiciste della prima metà dell'Ottocento, per esempio quelle di C.W. Eckersberg, Christen Købke, Johan Thomas Lundbye, Dankvart Dreyer e Constantin Hansen.⁽²⁵⁾

Per quanto riguarda invece gli artisti del suo tempo, Hammershøi fu più reticente, talvolta persino guardingo. Per prendere a prestito le parole di Ludwig Wittgenstein: «Su ciò di cui non si può parlare, si deve tacere».⁽²⁶⁾ La questione era troppo vicina, troppo impegnativa, troppo compromettente. Vi è tuttavia una notevole eccezione: il pittore americano James Abbott McNeill Whistler, residente tra Londra e Parigi. Osservando i ritratti che Hammershøi dedicò alla sorella Anna e, soprattutto, un piccolo ritratto di profilo della madre, Frederikke (fig. 23), risalente agli anni formativi della fine degli anni Ottanta dell'Ottocento, essi appaiono quasi come un palinsesto primitivo di *Arrangement in Grey and Black No. 1: Portrait of the Artist's Mother* (1871, fig. 24) di Whistler, opera che suscitò scalpore al Salon di Parigi del 1883. Già nel titolo di Whistler il dipinto diventa rivelatore dei motivi di Hammershøi, che sono essenzialmente arrangiamenti in grigio e nero più che rappresentazioni esatte di persone, interni ed edifici.

Così forte era il fascino esercitato da Whistler su Hammershøi che questi gli scrisse e cercò di incontrarlo a Londra durante un soggiorno del 1898, benché l'incontro non ebbe mai luogo, poiché Whistler si trovava allora a Parigi. Ma il solo fatto che Hammershøi abbia cercato attivamente un contatto con Whistler è notevole, poiché Hammershøi non cercava mai nessuno; erano piuttosto gli altri a cercare lui. Questo gesto testimonia una passione insolita. Che cosa cercava dunque Hammershøi? Lo si vede nei soggetti di Whistler, che spesso consistono in una figura introversa a mezza figura, posta contro una parete o una porta, la cui semplice struttura lineare racchiude il personaggio. Lo si vede anche nella gamma cromatica di Whistler: passaggi tonali armonizzati in tonalità smorzate. Figure scure o chiare si stagliano su uno sfondo neutro di linee, profili e superfici, immerse in una luce diffusa e atmosferica che sembra provenire da nessun luogo.

Eppure la pittura di Whistler è tonale anche in un altro senso. Nell'anno del debutto di Hammershøi, il 1885, Whistler tenne e pubblicò la conferenza *Ten O'Clock* sulla natura dell'arte moderna. In essa paragonava il compito dell'artista a quello del musicista. Con rigorosa attenzione, l'artista deve coordinare gli elementi della realtà affinché dal caos possa emergere un'armonia perfetta. La natura è come una partitura che deve essere eseguita e interpretata dall'artista, permettendo così che la sua risonanza venga percepita. La natura non dovrebbe essere presa per ciò che è; la natura raramente è giusta e non può mai produrre da sola un dipinto. Solo l'artista può farlo: dispiegando nel lavoro i segreti della natura e, come un musicista geniale, prefigurando armonie future nelle quali «la grazia si unisce alla dignità, [...] la forza

accrebbe la dolcezza [e] l'eleganza deve esserne il risultato. L'artista distilla i pensieri che ebbero origine con Dio e li raffina fino alla loro essenza. Questa è la sua vocazione. La vera opera d'arte non è un geroglifico né un simbolo che rifletta una qualche narrazione. Al contrario, è un frammento di poesia, purificato dall'aneddoto, che riflette la dignità e la nobiltà dell'artista».⁽²⁷⁾

I dipinti di James Abbott McNeill Whistler e le sue riflessioni contenute nella conferenza *Ten O'Clock* furono determinanti per Hammershøi e costituirono il fondamento principale sul quale egli sviluppò la propria individualità artistica. Non sorprende quindi che praticamente gli unici dipinti e disegni di Hammershøi nei quali compaiano persone intente a fare qualcosa siano le sue immagini di musicisti assorti nella propria arte. Musicisti immersi in uno stato di profonda concentrazione, come *The Cello Player. Portrait of Henry Bramsen*, 1893-94 (fig. 25), perduti nel suono. Hammershøi stesso tentò di imparare il violoncello, ammirava i musicisti, ne conobbe molti, li ritrasse e annoverò persino alcuni di loro tra i propri mecenati, poiché la musica coincideva in ogni aspetto con la sua stessa aspirazione pittorica. La sua arte non intendeva raccontare storie, ma piuttosto offrire improvvisazioni liriche e meditazioni sulla natura della bellezza. Come scrisse Sophus Michaëlis nella poesia dedicata al ritratto di Henry Bramsen dipinto da Hammershøi:

*«Voltiamo le pagine, Maestro, del tuo libro di immagini,
dove il linguaggio stesso di un cuore solitario ci invita a guardare.
Guidi il pennello come fosse un archetto di violoncello
e dalla tua stanza silenziosa la musica vibra sommessamente.»*

Con il suo manifesto, James McNeill Whistler aveva dato forma a una missione che, in Danimarca, sarebbe giunta a incarnare lo spirito dell'epoca sulla soglia degli anni Novanta dell'Ottocento. Formulazioni programmatiche simili venivano espresse da artisti e scrittori nei circoli gravitanti attorno a *Den Frie Udstilling* e *Taarneet*. Nel 1891 il pittore e designer Mogens Ballin scrisse, in uno stato di fervida eccitazione, dalla confraternita dei Nabis in Bretagna: «Sogniamo una nuova arte decorativa, dai colori audaci e dalle linee semplici e ampie: in parte una rinascita del Grande che fu un tempo, e in parte qualcosa di completamente nuovo, caratteristico del nostro secolo. [...] Siamo becchini! Abbiamo un grande e putrido cadavere da deporre nella terra. [...] Naturalismo: questo è il nome del cadavere». Nello stesso anno, l'autore e critico decadente francese Léon Bloy, che per un periodo fu sposato con una donna danese, tenne in Danimarca la sua discussa conferenza *Funérailles du naturalisme* (*I funerali del Naturalismo*).⁽²⁸⁾

Anima e mondo

Johannes Jørgensen fu colui che formulò, sulle pagine di *Taarneet*, il programma danese del Simbolismo, la corrente intellettuale dominante degli anni Novanta dell'Ottocento. Lo fece sette anni dopo che il poeta greco-francese Jean Moréas aveva utilizzato per la prima volta il termine nel supplemento letterario di *Le Figaro*, dove sosteneva una poesia capace di «rivestire l'Idea in una forma percepibile ai sensi», cioè in una forma che potesse essere percepita e riconosciuta dai sensi. Jørgensen proseguì lungo la stessa strada. Per lui e per i suoi contemporanei affini, il Simbolismo offriva la possibilità di restituire all'istinto religioso ormai privo di dimora un senso del divino, aprendo la via a un nuovo idealismo destinato a sostituire il materialismo e il darwinismo dominanti, i due "ismi" che avevano vincolato l'arte alle basse questioni dell'eredità e dell'ambiente. «La moderna assenza di Moralità è il risultato della moderna assenza di Metafisica», osservava Jørgensen, ponendo il Simbolismo in diretta opposizione al dominante Naturalismo e al Realismo. Il Simbolismo era, dichiarava, la fede «in una Metafisica, in un altro Mondo, in un Aldilà. [...] Il Simbolismo è [...] convinto dell'identità tra Pensiero ed Essere. L'essenza che si rivela nei fenomeni esteriori dell'esistenza è [...] la stessa che vive nell'anima umana. Anima e Mondo sono una cosa sola». Qui entra in scena l'artista, colui che comprende più profondamente questa unità: «Egli sente la consanguineità della propria anima con l'anima della Natura e scorge, dietro l'apparente indifferenza delle cose, un mondo familiare al quale il suo spirito conserva un eterno diritto di cittadinanza. [...] La sua anima riconosce, dietro le cose temporali, l'eternità dalla quale essa stessa è scaturita». Secondo Jørgensen, il pittore simbolista «trasforma le forme della Natura secondo le esigenze del proprio stato d'animo [...] semplifica, stilizza, lavora decorativamente». E concludeva: «Il Mondo è profondo. E solo gli spiriti superficiali non riescono a comprenderlo».⁽²⁹⁾

In questo, Johannes Jørgensen stava indirettamente citando la già menzionata *Midnight Song* tratta da *Also sprach Zarathustra* di Friedrich Nietzsche. La filosofia di Nietzsche era stata introdotta in Danimarca e più ampiamente nel mondo nordico da Georg Brandes attraverso cinque conferenze tenute all'University of Copenhagen nel 1888-89. Innovative non

soltanto in Danimarca ma nel contesto europeo, queste conferenze fecero di Nietzsche il filosofo del momento in tutta Europa. Le lezioni di Brandes furono successivamente raccolte in due saggi pubblicati sulla rivista *Tilskueren*, sotto i significativi titoli *Aristokratisk Radikalisme* (*Radicalismo aristocratico*) del 1889 e *Det store Menneske. Kulturens Kilde* (*Il grande uomo. La fonte della cultura*) del 1890.

Con Dio dichiarato morto, l'uomo, in questo caso l'artista, doveva credere invece nella propria forza creativa e affermarsi attraverso ciò che Nietzsche chiamava il «pathos della distanza», in una giustificazione estetica dell'esistenza. Non l'estetica fine a se stessa, *l'art pour l'art*, ma un'estetica al servizio dell'uomo e del suo ambiente immediato. In senso esistenziale, l'uomo deve assumersi il proprio destino e diventare un *Übermensch*, definendo autonomamente la propria esistenza, il proprio lavoro, la propria arte e l'opera stessa della propria vita, offrendosi agli altri come una personalità esemplare⁽³⁰⁾ (fig. 27).

Hammershøi resta saldo come una colonna nel vortice di idee e strategie frammentarie che permeavano quell'epoca. Uomo dal temperamento sensibile, intellettuale e acutamente osservatore, ne fu profondamente toccato. Molte delle dichiarazioni programmatiche del tempo possono essere tradotte direttamente nelle ambizioni visive della sua arte, nelle condizioni spaziali ed estetiche dei suoi ritratti e dei suoi interni. Egli segue il principio centrale della Decadenza: il mondo esteriore è uno specchio dello stato interiore dell'anima.

E tuttavia, se l'artista partecipava allo spirito dominante dell'epoca, possedeva anche la capacità di elevarsi al di sopra di esso, in una sfera sovrana di intuizione artistica e umana. La poesia divenne la forma letteraria dominante del tempo: il genere nel quale la forma esteriore riflette quella interiore. Nella sua musicalità e nella sua natura interrogativa, la poesia entra in risonanza con la pittura di Hammershøi, spingendo i poeti danesi dell'epoca a scrivere versi ispirati ai suoi dipinti. Sophus Claussen e Sophus Michaëlis ne sono due esempi, ma più in generale l'arte di Hammershøi riflette anche la svolta lirica della letteratura e del pensiero contemporanei, che la storia della letteratura avrebbe poi definito «la svolta lirica». Essa rappresentava il corrispettivo, negli anni Novanta dell'Ottocento, del precedente «Modern Breakthrough» (La svolta moderna) di Georg Brandes, titolo delle sue lezioni tenute all'University of Copenhagen nei primi anni Settanta dell'Ottocento, nelle quali sosteneva una letteratura e un'arte socialmente e politicamente impegnate.⁽³¹⁾ Negli anni Novanta dell'Ottocento, la letteratura si allontanò dall'epica e dalla narrazione fondata sull'intreccio per orientarsi verso il lirico e la meditazione esistenziale, dalla realtà esterna verso la vita interiore, dall'attualità al sogno.

Questo valeva non soltanto per la poesia, che divenne il modello della letteratura scandinava e nord-europea del Decadentismo, con Rainer Maria Rilke come figura esemplare, ma anche per il romanzo. I romanzi del periodo si svolgono su una scena interiore, come quelli dei premi Nobel Knut Hamsun con *Sult* (*Fame*) del 1890, Johannes V. Jensen con *Einar Elkær* del 1898, Selma Lagerlöf con *En herrgårdssägen* (*La leggenda della dimora*) del 1899 e il ribelle August Strindberg con *Inferno* del 1897. Ognuno di questi romanzi è segnato da visioni allucinatorie, monologhi interiori e protagonisti che lottano per mantenere il confine tra realtà interiore ed esteriore e per trovare orientamento e significato nell'esistenza. Tutti sono imprigionati in uno spazio tanto angusto e inflessibile quanto la stessa cavità cranica.

Analogamente, il teatro dell'epoca divenne un «teatro statico», privo di una vera trama o azione, messo in scena sul piano interiore, come nel programmatico *Pelléas et Mélisande* (1892) del drammaturgo belga Maurice Maeterlinck e in *Ett drömspel* (*Il sogno*) del 1901 di Strindberg, oltre che, non da ultimo, nei tardi drammi simbolisti di Henrik Ibsen, incluso il ritratto finale dell'artista *When We Dead Awaken* del 1899 (cfr. pp. 183-190). Hammershøi possedeva nella propria biblioteca *Sult* di Hamsun e gli ultimi drammi di Ibsen.

La nobiltà del nervo e del cervello: ritratti e dipinti di figura

Il nevristenico

Come artista del suo tempo, Vilhelm Hammershøi fu associato a una diagnosi che allora era considerata quasi nobilitante. Era annoverato tra i «nevristenici»: gli ipersensibili, gli artisti dal sistema nervoso. La definizione di «nevristenico» venne formulata per la prima volta sul finire degli anni Novanta dell'Ottocento dal principale critico d'arte norvegese Andreas Aubert, che includeva Hammershøi tra i suoi artisti contemporanei prediletti accanto a Edvard Munch, Puvis de Chavannes e Arnold Böcklin. Gli artisti e i poeti dell'epoca coltivavano questa sensibilità nevristenica, considerandola essenziale alla

propria ispirazione. Knut Hamsun utilizzava il termine *indtryksomhed* – «impressionabilità» o «sensibilità», letteralmente «la tenera suscettibilità alle impressioni» – per descrivere questa sensibilità altamente sviluppata, quasi sismografica, che la vita moderna insieme alimentava ed esigeva. Hamsun riteneva che gli artisti potessero decifrare i segreti nascosti della natura e coltivare «un'accordatura tanto fine da poter soffrire perfino per il mormorio di atomi appena percepiti!».⁽³²⁾

Questa impressionabilità dell'artista veniva descritta, in sintonia con la filosofia di Friedrich Nietzsche e con l'interpretazione che ne diede Georg Brandes, come una nuova forma di nobiltà. Nel dramma *Rosmersholm* (1886) di Henrik Ibsen, Rosmer parla della necessità di rinunciare a tutte le credenze ereditate per lavorare invece a tutto ciò che è nuovo, affinché si possa diventare «uomini di nobiltà». E nella prefazione a *Fröken Julie* (*La signorina Julie*) del 1888, August Strindberg insiste con forza sull'importanza del sistema nervoso; anzi, definisce la nuova attenzione al sistema nervoso niente meno che un cambiamento d'epoca, nel quale la nuova nobiltà, quella degli artisti, sostituisce la vecchia aristocrazia, una classe che allo stesso tempo stava perdendo il proprio potere politico. L'antica nobiltà deve lasciare il posto «alla nuova nobiltà del nervo e del cervello», vale a dire agli artisti, ai poeti e ai filosofi. Negli anni Ottanta dell'Ottocento il simbolista belga Xavier Mellery realizzò una serie di dipinti degli enigmatici e suggestivi interni della casa della propria famiglia: alcuni con figure, altri raffiguranti stanze completamente vuote, come *The Doors* (s.d., The Hearn Family Trust, New York). Al di là della tavolozza cupamente oscura di Mellery, queste opere possono richiamare alla mente le successive *White Doors* e *Open Doors* di Hammershøi (figg. 64, 63). Lo stesso Mellery intitolò la serie *La Vie des Choses*, nota anche come *The Inner Life of Inanimate Things*. Anche Hammershøi, come artista e per temperamento, era accordato a questa vita interiore delle cose. Gli oggetti si personificano.

In Danimarca, il letterato Valdemar Vedel pubblicò una serie di saggi programmatici sulle riviste *Ny Jord* (1888) e *Tilskueren* (1892 e 1894), descrivendo «la moderna Vita Nervosa». Qui egli rifiuta la barbarie e il materialismo dell'epoca e apre invece la porta a spazi mentali nei quali l'atmosfera trasporta le emozioni e i desideri più sfuggenti: «La vita spirituale sviluppata e intricata della nostra epoca non si muove nelle singole, possenti onde dei tempi passati; non sono i grandi e semplici sentimenti, odio, amore, dolore, collera, esultanza, ad alternarsi dentro di noi, ma soprattutto gli strani stati d'animo mescolati che esteriormente appaiono grigi e uniformi, e che tuttavia, per nervi più ricettivi, risultano infinitamente più ricchi, più molteplici e più raffinati». Vedel invoca «forme di bellezza accordate ai nostri nervi». Hammershøi fu tra quegli artisti dell'epoca che risposero all'appello di Vedel con dipinti apparentemente grigi in superficie ma interiormente infinitamente più ricchi, più complessi, più raffinati. Proprio per questo motivo, lo storico dell'arte Emil Hannover definì la pittura tonale di Hammershøi *Farveneurastheni* («nevrastenia del colore»).

Tuttavia, nell'opera di Hammershøi questa idiosincrasia estetica centrata sui nervi è controbilanciata dal desiderio di un mondo familiare al quale il suo spirito conservava un eterno diritto di nascita, o diritto di cittadinanza, per riprendere l'espressione di Johannes Jørgensen. Nella poesia *Havet* (*Il mare*), contenuta nella raccolta *Bekendelse* (*Confessione*) del 1894 di Jørgensen, incontriamo un'analogia nostalgia:

«Dai mali della Terra la mia anima si nasconde in segreti rifugi.

Lascia dunque che si dissolva in te, o onda!

E lascia che il tuo corpo si stringa attorno ai miei fianchi,

come il moscerino è trattenuto nell'infinita tomba dell'ambra»⁽³⁴⁾

Ciò che la voce del poeta desidera qui è una liberazione dalla vita terrena attraverso una dissoluzione nel mare vasto e avvolgente. Eppure questa dissoluzione viene descritta mediante un'immagine di segno opposto: non un dissolvimento ma un'incapsulazione, una perpetuazione, non «feti negli spiriti», bensì un insetto intrappolato in una massa d'ambra. La vita organica e sensuale viene congelata per sempre in una cristallizzazione dorata. È proprio questa l'idea che trova espressione nell'arte di Hammershøi, dove la vita si trasmuta in strutture cristalline e la transitorietà viene, per così dire, riscattata. Attraverso linea, forma e spazi chiusi, le metamorfosi della vita vengono arrestate nel mezzo del loro movimento e immortalate nel loro aspetto più puro. Come nature morte. Nell'opera di Jørgensen questa idea di immortalità ha una natura duplice, simultaneamente cristallizzazione e dissoluzione. Nell'opera di Hammershøi, invece, essa è più ambigua: un intreccio tra nostalgia dell'eternità e acuta percezione della transitorietà. I suoi soggetti testimoniano armonia, ma anche una sorta di disarmonia nella quale la nota familiare evocata dalla scena diventa al tempo stesso estranea, e dunque un vuoto temuto, un *horror vacui*.

Nel 1889, proprio l'anno in cui Georg Brandes teneva le sue conferenze sulla filosofia di Friedrich Nietzsche e Bramsen pubblicava il suo libro sui geni, Hammershøi dipinse il suo primo vero e intenso *Self-Portrait* (fig. 2). È raffigurato di profilo,

mostrando l'artista di lato. Alla maniera dei grandi pittori barocchi, Hammershøi si rivela nel chiaroscuro: una luce laterale indefinibile cade soprattutto sulla sua fronte. Un uomo d'intelletto. Un uomo spirituale.

Ciò che vale per la maggior parte della ritrattistica di Hammershøi vale anche per questo autoritratto: lo sguardo non è rivolto direttamente all'osservatore. È rivolto verso l'interno, o forse altrove, verso qualche altro regno indefinibile. Gli occhi dell'artista restano nell'ombra e non si stabilisce alcun contatto con il mondo esterno. Idealmente, l'ambizione tanto del ritratto quanto dell'autoritratto consiste nel catturare l'interiorità nell'esteriorità, permettendo alla fisionomia di riflettere mente e temperamento. Nell'arte di Hammershøi questa ambizione viene perseguita con coerenza. I suoi ritratti sono immagini del pensiero e della mente. La manifestazione fisica e la sua evocazione pittorica servono a un fine metafisico: la rappresentazione della coscienza umana.

Nell'*Self-Portrait* del 1889 troviamo persino un'esplicita affermazione di autocoscienza. Il giovane artista raffigura se stesso come un aristocratico radicale, lo sguardo distolto dal mondo, le labbra saldamente serrate. Traccia segni inequivocabili che conducono verso il proprio mito.

A parte gli studi accademici dal vero degli anni da studente, Hammershøi preferiva ritrarre persone che conosceva bene, la cui natura comprendeva intimamente. Così i suoi primi ritratti sono dedicati alla famiglia: la madre, la sorella e il fratello, e più tardi la moglie Ida. Eppure, benché una simile vicinanza affettiva possa suggerire un'atmosfera di sereno riconoscimento reciproco e di interazione, non è questo il caso. I membri della famiglia sono insieme ma separati. Ognuno assorto nei propri pensieri o occupato in attività silenziose come cucire, lavorare a maglia, fare musica o leggere.

La sensibilità dell'artista risiede nella tenerezza e nell'intuizione con cui ritrae la sorella Anna o il fratello Svend. Questi familiari sono rappresentati con affetto, nel rispetto della loro integrità, mentre la madre viene raffigurata con il «pathos della distanza». Sempre legati alle stanze che li racchiudono, mostrati in una fredda luce laterale o nel chiaroscuro. Sebbene i ritratti siano contemporanei, creati nel loro stesso tempo, appaiono simultaneamente come ricordi, immagini della memoria. Sembrano, come le memorie di Marcel Proust, evocati dal desiderio di richiamare e preservare l'aspetto più bello di ciò che è passato. Non sono istantanee ma meditazioni sull'identità umana e sull'autocoscienza, unendo pensiero ed essere.

Più tardi nella sua carriera, quando Hammershøi ritrasse i tipi intellettuali e spirituali della propria epoca, bohémien e donne emancipate, applicò il medesimo approccio. Nel 1901 dipinse uno dei «bohémien della nobiltà dei nervi», Daniel Jacobson Salter (fig. 29), membro della famiglia Hirschsprung e quindi appartenente all'alta borghesia di Copenaghen, una famiglia destinata a svolgere un ruolo importante come mecenate e fondatrice di musei. Da parte sua, Jacobson Salter divenne psichiatra e nel 1908 Edvard Munch si fece ricoverare nella sua clinica di Frederiksberg. Durante il soggiorno, Munch realizzò due ritratti del medico (SMK, Copenaghen, e Munch Museet, Oslo). Il ritratto di Hammershøi mostra Jacobson Salter in luce laterale, il volto emergente dall'oscurità e da una penombra notturna. La luce richiama il lato sinistro del suo viso; i capelli scuri e i baffi accuratamente curati contrastano con un incarnato malsano, lievemente verdastro. Come molte figure di Hammershøi, è raffigurato davanti a una parete neutra grigiasta, vestito di nero. Il suo sguardo cade obliquamente verso il basso e le palpebre pesanti, semichiuse, gli conferiscono quell'espressione affabile e leggermente stanca del mondo così caratteristica della «nobiltà dei nervi» dell'epoca. È rivolto verso l'interno e il ritratto prende forma secondo la sua coscienza e il suo mondo di pensieri.

Come spesso accade in Hammershøi, certi dettagli attraggono l'attenzione come se fossero intrisi di magia, assumendo un'importanza decisiva nell'insieme della composizione. Nel caso di Jacobson Salter, questi dettagli sono il rigidissimo colletto bianco della camicia e la piccola perla luminosa che adorna la spilla della cravatta. Con Hammershøi non è il diavolo a nascondersi nel dettaglio, ma piuttosto il suo opposto: la luce. La luce è il punto metafisico di ancoraggio indispensabile della sua pittura.

Le stesse palpebre semichiuse compaiono nel ritratto a mezza figura *Thora Bendix, née Anne Victoria Sundberg*, 1896 (fig. 30). Hammershøi conobbe Thora Bendix attraverso Bramsen e i suoi figli musicalmente dotati. Era sposata con il musicista da camera e collezionista d'arte Fritz Emil Bendix, e la coppia entrò nella cerchia di Hammershøi grazie alla comune devozione per la musica, l'arte e l'estetica. In un ritratto ravvicinato di Thora Bendix dello stesso anno (The David Collection, Copenaghen), l'artista accentua ancor più nettamente le palpebre semichiuse, rendendo il suo sguardo ancora più interiore e raffigurando così lo stato contemplativo della donna, al limite del sognante. Gli studi compiuti da Hammershøi nella collezione di antichità del Louvre influenzarono la resa delle palpebre accentuate di Thora Bendix, che riecheggiano le espressioni presenti nella scultura e nei rilievi dell'antica Grecia e dell'Assiria.

Fotografie contemporanee rivelano che Thora, diminutivo di Anne Victoria, era effettivamente molto bella, dai tratti armoniosi. Nel ritratto ravvicinato Hammershøi le conferì un'espressione sognante e lievemente demoniaca, mentre nel ritratto a mezza figura accentuò la sua bellezza nel volto pallido, decadentemente grigio-violetto. Lo sguardo della donna è deciso e sicuro di sé: è una donna libera e indipendente, consapevole del proprio valore e della propria volontà. Guarda lontano, sognante e con una lieve civetteria, come una *demi-mondaine*. Entrambi i ritratti di Thora Bendix sembrano dipinti in modo spontaneo, con pennellate di una lunghezza e di una forza inconsuete per Hammershøi, che conferiscono loro un'espressione al tempo stesso impressionista ed espressionista. Thora Bendix è vibrante di vita, al contrario del bohémien stanco del mondo Jacobson Salter, irrigidito nella propria indecisione e nell'ostentata autocoscienza della sua spilla da cravatta.

Questa unità tra il vibrante, il contemplativo e il puro in senso estetico emerge con particolare evidenza nei ritratti di artisti dipinti da Hammershøi. Anche lui preferiva raffigurare artisti, critici e musicisti che conosceva tanto emotivamente quanto intellettualmente, presentandoli come figure partecipi dello spirito dell'epoca e compagni del suo stesso sviluppo personale. In alcuni di questi ritratti di artisti, come quelli del pittore Kristian Zahrtmann (1889, SMK, Copenhagen) e di J.F. Willumsen (1901, J.F. Willumsen Museum, Frederikssund), Hammershøi si allontana dal suo approccio abituale e permette al soggetto di guardare direttamente l'osservatore. Colui che vede incontra colui che guarda, con un'autocoscienza nata dalla marea nietzschiana dell'epoca, un tempo in cui l'artista veniva esaltato come aristocratico dello spirito. Eppure queste opere costituiscono l'eccezione. Di norma Hammershøi raffigura artisti, musicisti e critici come ripiegati in se stessi, raccolti nel proprio mondo sovrano. Il loro orientamento verso il mondo risiede in ciò che producono, l'arte e il suo idealismo, non nella loro persona, che utilizza l'esteriorità come punto di partenza per una trasformazione interiore. Oppure, nelle parole di Jean Moréas, tratte dal manifesto simbolista pubblicato su *Le Figaro*: «Di conseguenza, in quest'arte, le rappresentazioni della natura, le azioni degli esseri umani, tutti i fenomeni concreti non si manifesterebbero in se stessi; essi non sono che apparenze percepibili ai sensi destinate a rappresentare le loro affinità esoteriche con le idee primordiali».⁽³⁵⁾

Una manifestazione fondamentale e monumentale di questa sete esoterica di conoscenza nella ritrattistica di Hammershøi è *Five Portraits*, 1901-02 (fig. 31). Non sorprende che il dipinto, a grandezza naturale, sia stato acquistato dal banchiere e mecenate svedese Ernest Thiel per la Thiel Gallery, la sua villa culturale ispirata a Nietzsche situata all'estremità di Djurgården, nell'arcipelago di Stoccolma, dove sarebbe stato esposto accanto alle opere di spiriti affini come Edvard Munch e Bruno Liljefors. Hammershøi ritrae cinque amici e colleghi: il ceramista e architetto Thorvald Bindesbøll, lo storico e critico d'arte Karl Madsen, e ancora Svend Hammershøi, J.F. Willumsen e Carl Holsoe. Gli uomini sono raccolti attorno a un tavolo coperto da una tovaglia bianca, sul quale si trovano alcuni bicchieri vuoti e due candele accese; per il resto la scena è immersa nell'oscurità. La composizione, tipica di Hammershøi, corre parallelamente al piano dell'immagine, mostrando le cinque figure scure nel grande salotto di Strandgade 30, collocate davanti a due finestre aperte sulla strada notturna.

L'allegria luminosità delle feste serali era un motivo prediletto nell'arte nordica ed europea del periodo. Ma qui Hammershøi non si iscrive a questa convenzione di genere; anzi, accade l'esatto contrario. Per quanto intima fosse la sua amicizia con i personaggi raffigurati, li rappresenta secondo quella «posa architettonica» di profilo che più lo affascinava in pittura e che considerava la modalità ideale della composizione artistica (cfr. p. 212). Hammershøi mantiene questa presa architettonica e analitica sulle cinque figure. Le ha immortalate in una composizione che attinge a un vocabolario riconoscibile della cultura occidentale: la disposizione di cinque uomini vestiti di nero attorno a un tavolo coperto di bianco costituisce un'eco iconografica del motivo cristiano classico dell'Ultima Cena.

Nel caso di Hammershøi, però, trasposto nel presente e quindi condotto a esaurimento. Se pensiamo all'*Ultima Cena* di Leonardo da Vinci nel convento di Santa Maria delle Grazie a Milano, dove le parole di Cristo si propagano tra i discepoli in un unico movimento, come attraverso un solo grande corpo, la cena di Hammershøi è invece governata dall'isolamento e da una presenza accessoria in ogni senso della parola. In *Five Portraits* non vi è alcuna comunione attorno a una figura centrale, rompendo così con le innumerevoli interpretazioni del tema nella storia dell'arte. Là dove Cristo dovrebbe occupare l'asse centrale del dipinto, Hammershøi ha collocato due candele in portacandele d'argento. Esse sostituiscono la luce divina, debolmente diffusa nell'oscurità fredda, granulosa, grigio-verde del dipinto. I cinque discepoli sono, a differenza di quelli dei Vangeli, completamente indipendenti gli uni dagli altri, in balia di un'esistenza individualistica e di una sardonica autocoscienza.⁽³⁶⁾

Ma Hammershøi crede davvero in questa autocoscienza, in un momento in cui un secolo vacilla sul proprio asse? Non del tutto. Come nel contemporaneo e disperatamente decentrato gruppo *Les Bourgeois de Calais* (1895) dello scultore francese Auguste Rodin, il gruppo maschile di Hammershøi è catturato dalla gravità dei propri pensieri, in un collasso della metafisica idealista. Il centro è perduto. *Five Portraits* è un'immagine brutale, attraverso la quale Hammershøi interpreta l'assenza del sacro. Essa testimonia uno stato di disillusione e un incrinarsi del modo in cui l'artista maneggia l'idealismo e la nozione di una giustificazione estetica dell'esistenza.

Con *Five Portraits* e con le opere successive al 1900, Hammershøi si inoltra in un mondo più cinereo, privo di direzione ed esistenzialmente smarrito. L'artista cercava di preservare un'idea di bellezza e di sovranità umana in un mondo nel quale la bellezza si era estraniata da se stessa e gli esseri umani erano stati abbandonati alla loro solitudine. Anche in *Five Portraits* essi sono insieme, ma separatamente. Hammershøi utilizza qui la propria architettura pittorica definita dagli oggetti per tenere unito un mondo che, in verità, aveva infranto ogni concezione di unità e di finalità, sia nel futuro sia nel cielo sovrastante. *Five Portraits* raffigura una compagnia di esteti apparentemente privi di vita, celebrando l'assenza di significato e il vuoto.⁽³⁷⁾

La profonda venerazione di Rainer Maria Rilke per J.P. Jacobsen derivava dal fatto che Jacobsen aveva anticipato, tanto stilisticamente quanto esistenzialmente, il senso di frattura del modernismo e rappresentato lo smarrimento seguito alla secolarizzazione dell'epoca e alle scoperte scientifiche. Del protagonista Niels nel romanzo *Niels Lyhne* (1880) si dice: «Non riusciva più a sopportare l'indifferenza della vita, non sopportava di essere respinto e ricacciato continuamente su se stesso. Nessuna casa sulla terra, nessun Dio in cielo, nessuna meta là fuori nel futuro!»⁽³⁸⁾

Gli uomini oscuri di *Five Portraits* sono stati ricacciati su se stessi esattamente in questo modo. Nello spazio fisico e mentale del dipinto, il tempo si immobilizza ed è, in ogni senso della parola, senza scopo e silenzioso. I cinque personaggi raffigurati non sono né vivi né morti. Sono i morti viventi.⁽³⁹⁾

Assenza di scopo

Dalla fine degli anni Ottanta dell'Ottocento fino agli anni Novanta, Hammershøi cercò nella propria arte di definire lo smarrimento esistenziale tipico dell'epoca, il senso di mancanza di direzione e di scopo nella vita. Per questo si concentrò sulla questione resa urgentemente attuale dalla modernità. Quando Hammershøi si trovava a Parigi nel 1891-92, celebrava qualcosa di più del suo matrimonio con Ida e della sua amicizia con Juliette e J.F. Willumsen. Accanto al doppio ritratto a forma di cuore di se stesso e Ida, realizzò l'importante opera *Greek Bas-Relief in the Louvre*, 1891 (fig. 33).

Mentre la modernità turbinava attorno a lui nel fermento parigino delle manifestazioni elettrificate, egli entrò nella collezione di antichità del Louvre e copiò un rilievo risalente a circa il 480 a.C., *Hermes agoraios and the Charites* (fig. 32). Questo non costituiva un gesto di rifiuto della modernità della metropoli, ma piuttosto un'indagine sui suoi effetti sull'esistenza umana e sulla visione del mondo. Nell'interpretazione di Hammershøi, un rilievo greco vecchio di oltre duemila anni divenne l'espressione più intensa della perdizione dell'uomo moderno. O almeno egli poté presentarlo come tale manipolando l'originale e sottoponendo il rilievo al moderno sguardo hammershøiano.

Da un lato, l'artista riproduce questo rilievo greco raffigurante le Tre Grazie con tutta la perizia acquisita accademicamente, evocandone il carattere tridimensionale attraverso il modellato delle ombre, mentre sottolinea la texture e la patina antica del marmo mediante il suo caratteristico sfocato brunito e quasi fotografico. Procedendo verso la parte destra del rilievo, le Tre Grazie sembrano come fotografate con la macchina a cassetta dell'epoca, davanti alla quale i soggetti dovevano restare assolutamente immobili affinché l'immagine non risultasse sfocata da movimenti involontari. In questo modo Hammershøi introduce un sottile dinamismo nella propria resa, sollevando il rilievo fuori dall'antichità e trasportandolo nel proprio tempo.

D'altra parte, Hammershøi si astiene dal dipingere l'oggetto del desiderio delle Cariti: Hermes e il tempio che unisce le due metà del rilievo. In esso il messaggero degli dèi, Hermes, tende la mano sinistra verso le Tre Grazie. Hammershøi non permette loro di ricevere quella mano tesa e la salvezza divina che essa implica. Le tre donne restano immobili, mute, con le proprie mani protese, il loro appello, il loro desiderio, rivolti verso il messaggero degli dèi. Il loro atto sacro e la venerazione della figura che appare in nome del divino sono stati recisi. Le donne non vanno da nessuna parte. Il loro movimento è stato arrestato e congelato nella pietra dalla quale furono originariamente tratte. Il loro scopo è improvvisamente divenuto ignoto, il loro futuro e la loro stessa presa sull'esistenza cancellati da un artista che conosceva

il proprio tempo e desiderava rifletterlo. In questo modo il rilievo greco di Hammershøi raffigura il collasso di una bellezza armoniosa ormai consolidata. A un certo punto, nel viaggio del rilievo verso il presente, Dio e il suo messaggero sono morti e, nel senso più letterale, sono usciti dal campo visivo.⁽⁴⁰⁾

L'anno seguente, Hammershøi trasferì le lezioni apprese dalla propria interpretazione personale di *Greek Bas-Relief in the Louvre* e il suo ri-orientamento del motivo verso una moderna comprensione dell'esistenza, segnata da impotenza e disorientamento. Ciò avvenne in un'opera di sorprendente fluidità di genere che, all'ultimo momento prima di essere esposta a *Den Frie Udstilling*, ricevette il titolo *Artemis*, 1893-94 (fig. 34), dal nome della dea della caccia e degli animali nella mitologia greca. Con ogni probabilità, non dovremmo attribuire troppo peso al titolo monumentale, benché lo stile sia effettivamente arcaizzante e ispirato al pittore francese Puvis de Chavannes, uno dei grandi modelli del Simbolismo. Hammershøi aveva senza dubbio visto i suoi dipinti appiattiti e lievemente stilizzati di donne languide in paesaggi arcadici e sognanti a Parigi, sia all'Exposition Universelle del 1889 sia durante le visite a gallerie e musei nel 1891-92. Puvis fu l'icona stilistica della Francia degli anni Novanta dell'Ottocento. Il dipinto, come *Greek Bas-Relief in the Louvre*, raffigura un tentativo irrisolto di protendersi verso qualcosa, che potrebbe anche essere stato ispirato dalla resa che Masaccio diede di *La Cacciata dei progenitori dall'Eden* (1425-27), nella Chiesa di Santa Maria del Carmine a Firenze. La postura di due donne e dell'uomo all'estrema destra richiama l'affresco masaccesco della Cacciata. E tuttavia Hammershøi rappresenta un'altra caduta. Le quattro figure sono dipinte come un fregio piano, una modalità compositiva affine a quella di *Greek Bas-Relief in the Louvre*. Ma le figure sono incorporee, sospese in uno spazio privo di coordinate stabili. Stanno su un pavimento e tuttavia mancano dell'ancoraggio della gravità e non proiettano ombre. La luce è diffusa, tinta di irreali tonalità terrose giallo-brune. Il ritmo del dipinto, da sinistra verso destra, presenta dapprima una donna vista di spalle, poi due donne che espongono frontalmente il proprio sesso, mentre le loro mani formano una sorta di invito rivolto all'uomo posto sulla destra. Queste due donne, situate sull'asse centrale del dipinto, sono anche quelle che compiono più attivamente un gesto: offrirsi all'uomo. La donna centrale porta sopra la testa una falce di luna, che la designa come la prescelta che formula l'offerta. La dea della caccia? In ogni caso, colui che ella caccia appare esitante, ammesso che sia interessato. L'uomo sulla destra possiede tratti androgini e una torsione impacciata del corpo. È inaccessibile, il suo sesso è ambiguo e non risponde all'invito rivoltagli dalle tre donne. Letto nel contesto della sua epoca, il dipinto, nel suo decadentismo, testimonia un mondo non più governato da strategie patriarcali di seduzione, né da una corporeità capace di renderle possibili. La luce diffusa e la composizione appiattita rendono l'opera immateriale, elevandola nella sfera del metafisico, del sognante e dell'ambiguo. Come le Tre Grazie di *Greek Bas-Relief in the Louvre*, anche le donne di *Artemis* sono destinate alla delusione, lasciate prive di direzione. La vita sensuale è stata arrestata, cristallizzata in uno stato di sospensione dorata a favore di un altro modo di essere nel quale genere e sessualità non operano più nella loro forma consueta. Abbiamo già visto questa sublimazione e trasformazione nel *Seated Female Nude* di Hammershøi (fig. 9), dipinto poco prima che l'artista rivestisse Ida Isted di abiti castigati facendone la propria compagna. E ritroveremo la stessa trasformazione e sublimazione come elementi costitutivi dell'arte di Hammershøi quando egli entrerà negli spazi molto più definiti dei suoi interni con Ida e la trasformerà in uno fra gli oggetti del suo mondo. Nel contesto danese *Artemis* era un'opera originale e senza precedenti. E tuttavia vi è qualcosa di disperatamente sterile e impotente nell'interazione che l'artista mette in scena tra le figure, incapaci di portare a compimento ciò che potrebbero avere dentro di sé, o comunque ciò che la convenzione patriarcale degli anni Novanta dell'Ottocento avrebbe richiesto loro di possedere. Fu un'epoca nella quale le strutture complessive collassarono, trasformando non soltanto la donna ma anche l'uomo. Egli non è più quello di un tempo.

Hammershøi seppe molto presto chi fosse e lo dimostrò in un'opera altrettanto originale che ricevette anch'essa il proprio titolo soltanto alla fine del processo: *Job*, 1887 (fig. 35). Giobbe era naturalmente la suprema icona veterotestamentaria della sofferenza, sottoposto alle indicibili prove di un ineffabile potere superiore fino al punto in cui la sua impotenza diveniva totale e la sua sofferenza permanente. Hammershøi lo raffigura cieco, seduto nell'oscurità. Solo nella sua impotente angoscia, il corpo magro e statuario quasi paralizzato. *Job* è, nell'arte danese, un'opera radicale fino all'estremo. Come osservò lo scrittore Erik Skram in un'analisi pubblicata il 22 marzo 1888 sul quotidiano Politiken, intitolata «Hammershøi's Job», l'opera è un atto di appropriazione. In quella recensione fondamentale, Skram aggiungeva che si trattava di «un'immagine del tipo di miseria che l'artista riteneva potesse essere espressa al meglio in un dipinto privo di colore». Secondo Skram, Hammershøi era stato precedentemente catturato dalla «vita proliferante del colore locale». Ma ora, con *Job*, si era definitivamente allontanato dal Naturalismo per entrare in una sfera simbolica, esprimendo «l'idea del silenzio in un dolore infinitamente tremante. Ha scelto il nome Giobbe come designazione di una profonda rinuncia, di un

duro annientamento». Non un grammo di patina si è depositato sull'interpretazione di Skram nel corso degli anni successivi. Rimane perfettamente precisa. E il tempo l'ha persino confermata in un altro senso: a causa del colore a olio ricco di catrame utilizzato dall'artista, il *Job* di Hammershøi si è oscurato fino a una nerezza di completa perdizione, che oggi avvolge la figura e quasi non permette più allo spettatore di distinguerla dal vuoto. Un disegno a carboncino realizzato da Hammershøi nello stesso anno (fig. 36) lascia vedere ciò che il dipinto a olio nasconde sempre più: l'uomo cieco che tende il braccio in un gesto impotente, un'altra delle vane invocazioni di salvezza, presenza, sensualità e vitalità che attraversano l'opera dell'artista durante questi anni cruciali della sua formazione. Giobbe siede in una posa simile a quella delle statue egizie, nella cupa atemporalità della tomba, rigido come nella morte. Il titolo *Job* venne aggiunto nel catalogo quando l'opera fu esposta a Charlottenborg, a Copenaghen. Ma, come scrisse sua madre Frederikke a proposito del titolo, Hammershøi stesso non pensò mai al dipinto come a un'immagine biblica.⁽⁴¹⁾ Se avesse scelto personalmente un titolo, e fosse stato meno incline a mantenere una distanza discreta, avrebbe forse potuto chiamare il dipinto *Self-Portrait*. Quando J.F. Willumsen ricordò come Hammershøi si fosse un tempo ritirato dalle lezioni presso le *Kunstnernes Frie Studieskoler* per rinchiudersi nel proprio studio, dichiarò che Hammershøi lo aveva fatto «per trovare se stesso, o, come diceva lui, per trovare il proprio stile. E lo mostrò in *Job*».⁽⁴²⁾

La donna nella stanza: assorbimento e trasformazione

Trasformazioni estetiche

Uno speciale, intricato pathos e una particolare passione si affermano nei ritratti della fidanzata e poi moglie di Vilhelm Hammershøi, Ida Ilsted. Ella è quasi sempre raffigurata sola nella stanza rappresentata, contribuendo in modo decisivo alla definizione dello spazio. In effetti Ida è la vera fonte dell'agitazione artistica di Hammershøi, il punto d'accesso ai suoi interni, quei dipinti della casa e dei salotti che lo hanno reso celebre in tutto il mondo. Ida costituisce una parte essenziale della spazialità di Hammershøi, qui intesa come la sua capacità di lasciare che una figura venga avvolta dallo spazio tanto in senso fenomenologico quanto emotivo, ma anche di lasciare che una figura si smarrisca al suo interno e, infine, che la stanza si apra in una inesauribile ricerca di luce e liberazione.⁽⁴³⁾

Nelle raffigurazioni di Ida Ilsted avviene una trasformazione, una trasformazione del sentimento erotico, del sentire in quanto tale e dunque anche dell'inclinazione artistica, che diviene la forza motrice dell'arte orientata agli oggetti di Hammershøi. La passione viene formalizzata come pratica artistica attraverso l'osservazione di Ida. Come abbiamo visto, nel 1889 Hammershøi dipinse *Seated Female Nude* (fig. 9). La modella era anonima, cosa che consentiva all'artista di procedere senza esitazioni. La giovane donna è eroticamente voluttuosa. Il suo corpo pieno è dischiuso dalla luce sbiancante che lascia scoperti i seni, riflette la curva del ventre e la pienezza delle cosce. La mano destra riposa aperta, ricettiva, in grembo. Il volto, con le sue labbra piene e lievemente violacee e gli occhi sognanti socchiusi, testimonia il desiderio, quello dello spettatore e dunque anche dell'artista. Il ritratto è dedicato proprio ai desideri che l'artista cerca di soggiogare in una meravigliosa scala di toni grigio-azzurri. L'anno seguente, l'artista impose un nuovo strato, una nuova opera, sopra quel nudo erotico e appassionato: il ritratto della sua nuova fidanzata, che appare come l'immagine stessa dell'innocenza. *Ida Ilsted, later the Artist's Wife* (fig. 11) è il doppio opposto e l'altro sé della modella nuda. La posa nei due ritratti a tre quarti è la stessa: una donna seduta su una sedia nel caratteristico formato dell'artista. Una nuda, l'altra vestita secondo la moda dell'epoca. Sul volto di Ida affiora un delicato rossore; i suoi occhi sono aperti, ma sognanti. È ancora raccolta in se stessa e tuttavia già avviata verso la vita: l'anno seguente la coppia si sposò e si aprì al mondo.

Durante un lungo soggiorno a Londra nel 1897-98, quando Hammershøi cercò senza successo di entrare in contatto con James McNeill Whistler, dipinse *Two Figures. Double Portrait of the Artist and his Wife*, 1898 (fig. 39). In questo doppio ritratto, le due figure non sono più raffigurate fianco a fianco, come nel precedente doppio ritratto parigino del 1892 (fig. 15), ancora intriso di fresco innamoramento, ma separatamente, in una relazione gerarchica.

Il dipinto rende visibile la premessa più o meno celata del rapporto personale dell'artista con Ida, e quindi con il genere e con la femminilità, nel progetto artistico ideale di Hammershøi. L'artista rappresenta il processo creativo artistico come oggettivazione, nel senso letterale del termine, della sublimazione. L'insolubile dilemma del dipinto risiede nella sua composizione. Il desiderio ha generato il dipinto ma in esso viene anche messo alla prova. Hammershøi prende l'intimità

stabilitasi tra due persone nella metropoli londinese straniera, nebbiosa e annerita dal fumo, dove trascorsero molto tempo appartati in interni, e la traduce in opera. Nel processo pittorico, che il dipinto rappresenta meta-poeticamente, questa relazione intima tra Hammershøi e Ida dà origine a un classico gioco di rimandi tra osservatore e osservata, artista e modella. Il dipinto stesso diviene immagine di un processo, di un *métier* artistico: una sublimazione che è anche una necessità assoluta se il dipinto deve trasformarsi in un fenomeno poetico, soggetto a null'altro che al proprio stesso venire all'esistenza, alla propria sovrana esistenza di immagine, come qualcosa che basta a se stesso, liberato da tutto il resto.⁽⁴⁴⁾ Hammershøi mette in primo piano il tavolo che, reso in un casto bianco, si inserisce per dividere il motivo in primo piano, piano intermedio e sfondo. Così si stabilisce un confine tra uomo e donna che simultaneamente diviene un confine tra ombra e luce. L'uomo è immerso nell'ombra del primo piano, la donna bagnata dalla luce dello sfondo. Fra loro sta il tavolo, insieme superficie e barriera.

Ida è il punto focale del dipinto, l'elemento che suscita fascinazione. Dallo sguardo distante del suo volto, lungo l'abito che lascia trasparire l'accento dei seni, fino alla mano appoggiata sul tavolo con l'anello nuziale come luminoso punto focale. È quella *Ding* (cosa) alla quale Rainer Maria Rilke, nelle sue lettere e poesie, attribuisce un significato simile e «molta strana tenerezza». L'anello testimonia il loro legame, il vincolo matrimoniale, e li unisce sottolineando al tempo stesso, quasi fosforescente, l'importanza della relazione. E tuttavia l'anello mette anche in evidenza lo scambio che avviene fra loro.⁽⁴⁵⁾

Nel raffigurare il volto di Ida, ugualmente radioso e insondabile, Hammershøi la trasforma in una sfinge sensuale. L'uomo che le sta di fronte cerca di risolverne l'enigma non raggiungendola o cedendo a lei, ma studiandola con evidente attenzione e trasformando la sensazione in forma artistica. Interpretato in questo modo, *Two Figures. Double Portrait of the Artist and his Wife* mette in scena la pratica appassionata della pittura come un'arte messa in moto quando la sensualità non si incarna. Un sentimento e una sofferenza totalizzanti, guidati dal desiderio tutto in uno: la passione, in breve. E che dire dell'artista stesso, all'interno dello spazio pittorico? Ebbene, egli è Giobbe. Un'icona della sofferenza, abbandonata nell'oscurità della tomba, dai tratti emaciati, con il profilo del cranio che contrasta nettamente con la donna della sua vita, dolcemente modulata. Nel dipinto a olio il suo volto irradia dolcezza, ma in un disegno a matita dello stesso anno (fig. 37) esso appare raffigurato in modo un poco più freddo, distante, come se Ida, già qui a Londra nel primo decennio del matrimonio, iniziasse a rassegnarsi a ciò che d'ora in poi sarebbe stata: un oggetto. Non del desiderio di lui, ma della sua ispirazione artistica e del mercato, che reclamava non lei, bensì i dipinti che la ritraevano.⁽⁴⁶⁾ Una fotografia scattata nella residenza di campagna nel Sussex di Leonard Borwick testimonia quanto la coppia stessa, così come un amico intimo quale Borwick, non dimenticasse mai questo fatto. Qui Borwick fotografò Ida e Vilhelm in una posa simile, con un tavolo fra loro (fig. 38), benché questa volta in una situazione meno complessa. Entrambi sono assorti in un terzo elemento: un gioco da tavolo.

Un luogo per l'assorbimento e il viaggio

Al loro ritorno da Londra nella primavera del 1897, Ida e Vilhelm Hammershøi affittarono un appartamento al quarto piano di un edificio di nuova costruzione in Ågade 14, l'attuale Åboulevard di Copenhagen. Situato all'esterno degli antichi bastioni cittadini, l'elegante edificio aveva una facciata progettata da uno dei principali architetti dell'epoca, Ulrik Plesner. Hammershøi non si sentiva a casa in quell'appartamento e vi dipinse soltanto poche opere, fra cui un ritratto del fratello Svend, *Interior with Young Man Reading*, 1898 (fig. 40). Svend, in piedi con il suo libro nella luce laterale proveniente dalla finestra affacciata sulla strada, è deliberatamente raffigurato nell'angolo della stanza. Nelle arti visive e nella letteratura, compresa quella di Rainer Maria Rilke, gli angoli sono spesso luoghi di sicurezza, rifugi nei quali una persona può nascondersi, stare sola e creare uno spazio intimo dedicato al pensiero e all'essere.⁽⁴⁷⁾ L'edificio appena costruito da Plesner mancava di quel senso di sicurezza e familiarità necessario a ispirare Hammershøi. Egli proveniva da tutt'altro mondo: le case della sua infanzia e giovinezza erano vecchie abitazioni con stanze dalle proporzioni e dallo stile classici. Per questo desiderava tornare nei quartieri interni agli antichi bastioni, negli edifici più vecchi che conosceva dall'infanzia e dagli anni di formazione presso l'Accademia di Belle Arti di Copenhagen. Dopo qualche ricerca, lui e Ida trovarono uno spazioso appartamento al primo piano in Strandgade 30, nell'attuale edificio storico denominato *Mikkel Vibe Mansion*, a Christianshavn, di fronte al porto. In una delle relativamente rare interviste rilasciate da Hammershøi, l'artista descrisse così la scoperta dell'appartamento: «Fu puramente per caso che ci capitò di passare di qui, vedemmo che l'appartamento era vuoto e così entrammo e lo affittammo. Ed è naturalmente importante per me vivere in un appartamento con buoni

interni; qui ci sono belle stanze nelle quali dipingere. Non ho più avuto uno studio separato da quando ero molto giovane.»

⁽⁴⁸⁾ La coppia avrebbe vissuto a Strandgade 30 per oltre un decennio, ed è qui che l'artista dipinse la grande maggioranza degli interni che, già ai suoi tempi, finirono per incarnare l'essenza stessa della sua arte, assicurandogli l'affermazione internazionale e imponendosi anche come nuovo modello di gusto nell'arredamento d'interni, anticipando il movimento del *Nordic Cool*. Quando gli Hammershøi vi si trasferirono, l'edificio seicentesco era già stato ristrutturato e modernizzato più volte. La facciata sulla strada, il portone e la scala erano stati modificati, le finestre sostituite, e le stanze arredate con elementi tardo-barocchi e classicisti, come pannellature bianche profilate e stipiti decorati, sormontati da modanature. Le porte bianche erano dotate di serrature barocche e placche in ottone.⁽⁴⁹⁾ L'interno ricordava la prima casa della coppia in Rahbeks Allé 26, con il suo arredamento in stile Luigi XVI. In Strandgade 30 l'artista poteva sentirsi a casa, immerso in ambienti che riflettevano le sue più antiche esperienze dello spazio domestico. L'appartamento costituiva il luogo ideale per un artista consapevole della tradizione, la cui visione pittorica affondava le proprie sedimentazioni nel Barocco olandese. Qui Hammershøi poteva facilmente perseguire la propria ambizione e trasformare la casa nel proprio studio. L'intimità poteva dissolversi nei fluidi in evoluzione del laboratorio pittorico. Nel pieno di un'epoca incline all'ornamento pesante e agli interni sovraccarichi, egli arredò le stanze con una semplicità spartana, ulteriormente stilizzata e semplificata nei suoi dipinti, così che la casa apparisse non tanto come abitazione quanto come motivo, luogo di rappresentazione artistica ed estetica. Sebbene Hammershøi non considerasse l'ornamento un crimine, reagiva con decisione agli artificiosi abbellimenti dell'Art Nouveau applicati a facciate, mobili e interni.

In un'intervista dedicata alle case degli artisti danesi dichiarò con insolita veemenza: «Se solo ci si potesse liberare di tutti quegli inutili oggetti "ornamentali", quanto ne guadagnerebbe l'aspetto delle nostre case! [...] Prendete, per esempio, quella cornice lassù! È attraente? No, è priva di senso, inutilmente brutta.»⁽⁵⁰⁾ Hammershøi desiderava chiaramente affrontare le stanze in modo concettuale, lavorando serialmente su variazioni di motivi identici in una sorta di indagine fenomenologica, quasi di ricerca, su figure isolate, oggetti, linee distintive nella luce mutevole e intime spazialità, elaborando una vera e propria poetica dello spazio.

L'appartamento (fig. 41) aveva tre stanze affacciate su Strandgade: il grande soggiorno, chiamato "la sala" o "stanza della musica", dove la coppia teneva il pianoforte, la biblioteca e lo scrittoio, e due stanze più piccole, una delle quali fungeva da sala da pranzo e l'altra probabilmente da camera da letto. Sul retro dell'edificio principale si trovava il vestibolo che conduceva alla scala. Ai tempi di Hammershøi, questo ambiente era suddiviso in un vestibolo più piccolo e in una dispensa di servizio. Da lì l'appartamento si estendeva verso il cortile in due ali più recenti, collegate da una galleria finestrata. Una delle ali, nell'edificio posteriore verso nord-est, conteneva un "salottino interno", oltre alla cucina e alla stanza della domestica, mentre l'altra, verso sud-ovest, comprendeva due stanze più piccole note complessivamente come "sala del cortile". Questa disposizione offriva a Hammershøi la possibilità di creare prospettive attraverso più stanze, soprattutto dalla sala da pranzo, collegata alla dispensa e poi alla galleria. Poteva dipingere in controluce, con la luce o contro di essa, e guardando verso la galleria poteva persino osservare l'effetto della luce filtrata attraverso due strati di vetro. Le stanze preferite da Hammershøi, per la maggior parte dei quasi sessanta interni realizzati nella casa di Strandgade 30, erano "la sala", la sala da pranzo, e il salottino interno nell'edificio posteriore a nord-est, con una porta che si apriva sulla galleria. Queste tre stanze divennero il teatro delle sue ripetute messe in scena artistiche di luce, figure e oggetti, in un incessante intreccio tra il fisico, il metafisico e la vita vissuta.⁽⁵¹⁾

Un gruppo degli interni di Hammershøi realizzati a Strandgade 30 raffigura la figura umana sola, concentrata in un'attività più metafisica che fisica. In questi dipinti Ida può apparire mentre legge in una fredda luce laterale (fig. 42). Di norma, la figura solitaria, apparentemente perduta nei propri pensieri, sta in piedi o siede con un libro aperto, uno spartito sul leggio del pianoforte, una lettera su uno scrittoio, oppure lavora a maglia presso il tavolo da lavoro nelle stanze spogliamente arredate. Accanto alla figura possono comparire incisioni incorniciate in cornici dorate stile Impero, un dipinto o un rilievo in gesso sulla parete, un divano Impero, una sedia e/o il tavolo da pranzo, sul quale Ida o la domestica hanno disposto pochi oggetti (fig. 45).

I lettori nei dipinti di Hammershøi sono smarriti in più di un senso, consegnati a un destino indefinito all'interno di queste stanze spoglie dove regnano silenzio e immobilità. Le figure solitarie degli interni di Hammershøi sono ripiegate su se stesse e sulla propria occupazione: l'atto della lettura e dell'abbandonarsi al mondo dell'immaginazione evocato dalle parole. La loro concentrazione è così intensa da sembrare totalizzante, capace di assorbire in sé l'energia della stanza e la luce che vi cade. In ultima analisi, l'arte di Hammershøi ruota interamente attorno alla luce, tema al quale ritorneremo più volte. È una luce filtrata, che nei suoi interni si disperde o si trasforma in un'opalescenza lattiginosa: come nella galleria

coperta affacciata sul cortile, con le sue doppie finestre a battente, oppure nelle finestre classicamente incorniciate di Strandgade 30. Davanti alla galleria esterna si trovavano le pareti principali dell'edificio, ancora una volta aperte da finestre che davano sul vestibolo. Qui la luce degli interni di Hammershøi veniva spezzata da doppi strati di vetro. L'essenza stessa della sua pittura è questa luce: una luce che testimonia la natura esterna ma che al tempo stesso ne attenua la forza fino a ridurla a particelle fibrose quasi impercettibili.

La luce, nella pittura dell'artista, si trasmuta in quella che, sotto più aspetti, è una luce interiore. I dipinti di Hammershøi sono dedicati alla coscienza umana, alla sua illuminazione e al suo rischiaramento, in ogni senso del termine.

Gli interni di Hammershøi sono registrazioni della realtà osservate con estrema attenzione, ma non per questo pienamente realistiche. Sono anzitutto immagini simboliche della mente, riflessi di quella particolare modalità esistenziale che riguarda la facoltà dell'immaginazione e il flusso vegetativo della rêverie. Possono essere considerati tentativi di rendere visibile un'illuminazione interiore di camere mentali nascoste. In altre parole, Hammershøi non si interessa soltanto all'approccio fisico al mondo, ma anche ai suoi aspetti spirituali più indefinibili, a ciò che il filosofo tedesco Rudolf Otto definì «il numinoso». In ultima analisi, si potrebbe dire che gli interni di Hammershøi, ambientati nelle stanze della Copenhagen metropolitana attorno al 1900, parlano d'ispirazione. Di una concentrazione profonda e di una ricerca sui luoghi dell'essere. La modalità creativa e poetica propria di Hammershøi, all'interno del suo meticoloso processo artistico, con tela e cavalletto sempre presenti, rimane costantemente implicita e talvolta direttamente rappresentata, sia a Strandgade 30 (fig. 44) sia più tardi, dopo il trasferimento in Bredgade 25 (figg. 77, 78). In *Interior with Punch Bowl and Easel* (Interno con zuppiera e cavalletto), 1907, dipinto a Strandgade 30, egli mostra la vista dalla sala da pranzo verso "la sala", con il pianoforte quadrato sullo sfondo. Una scena nella scena, come una scatola giapponese. La sua ispirazione può giungere dall'esterno, dall'osservazione di luoghi, edifici e fenomeni, ma nell'opera di Hammershøi essa sembra scaturire soprattutto dall'interrelazione tra arti come la letteratura e la musica, dalle relazioni umane e dall'incontro con l'Altro. Tutto questo viene interiorizzato attraverso la lettura, come nelle numerose opere che raffigurano Ida nella sala da pranzo, accanto alla libreria o al pianoforte nella "sala", completamente assorta nella lettura e isolata da tutto il resto (fig. 57). Hammershøi può rappresentare Ida mentre scrive alla scrivania nella "sala" (fig. 46) oppure mentre suona in solitudine, come nei dipinti che la mostrano in piedi o seduta accanto al pianoforte rettangolare (fig. 43). Così facendo, l'artista sottolinea quelle transizioni sinestetiche che possono sorgere nella coscienza umana, collegando letteratura e musica nei lunghi momenti dell'ispirazione e del ricordo.

Idealmente, i suoi dipinti dovrebbero accordarsi alla risonanza della stanza e possedere lo stesso timbro della sua personale camera poetica della mente. Hammershøi è un pittore delle corrispondenze della coscienza. E questo si estende anche alla rappresentazione della vita artistica, tracciando paralleli tra la propria pratica creativa e quelle discipline che considerava arti sorelle: letteratura e musica. Rappresentando Ida mentre legge, scrive o suona, egli cercava di vederla come una compagna alla pari nella loro casa. Condividevano le routine quotidiane, che si trattasse di dipingere, scrivere, leggere, fare musica o semplicemente apparecchiare la tavola e spazzare il pavimento. Tutto poteva diventare punto di partenza per la loro vita interiore. Le stanze di Strandgade 30 divennero la loro dimora comune e il loro condiviso interno creativo.

In molte composizioni, l'artista richiama l'attenzione sul significato degli oggetti in se stessi. Una scena mostra Ida seduta al pianoforte, con una tavola apparecchiata davanti a lei. L'allestimento è semplice, come le disposizioni ipnotiche di Cézanne o Giorgio Morandi, e comprende soltanto tre elementi: il bottone giallo e i due piatti bianchi risplendono come per alleggerire l'assorbimento interiore della figura e indicare verso l'esterno, verso il luogo in cui ella andrà quando si distaccherà dalla musica. Nella composizione che mostra Ida mentre legge una lettera nella sala da pranzo (figg. 47, 48), adottando la stessa postura della donna dipinta da Johannes Vermeer nel 1663-64, una parte dell'attenzione si sposta verso il basso, verso la caffettiera in argento opaco e la tazza proveniente dalla Manifattura Reale di Porcellana.

Un effetto particolarmente magico emerge in *Interno*, 1910 (fig. 50), dove ciò che Ida stia effettivamente facendo rimane un mistero. Forse sta cucendo; un tessuto di lino bianco giace sul suo grembo. Ma si può soltanto formulare un'ipotesi. In realtà, i veri protagonisti dell'immagine sono le due bottiglie e la zuppiera bianco-giallastra sul tavolo davanti a lei.

Questi oggetti evocano quella presenza luminosa di cui la figura, assente e solitaria nel senso convenzionale del termine, sembra priva, conferendo alla scena la sua aria enigmatica. Nelle sue lettere su Cézanne, Rilke scrive che il senso della presenza nell'opera dell'artista nasce dalla sua irresistibile capacità di rendere le cose: «Raggiungere la convinzione e la sostanzialità delle cose, una realtà intensificata e potenziata fino al punto dell'indistruttibilità attraverso la sua esperienza dell'oggetto: questo gli sembrava essere il fine più intimo del suo lavoro.»⁽⁵²⁾ È proprio questa dedizione che rende Hammershøi moderno: la capacità di far emergere gli oggetti individuali e di rafforzare il senso della realtà in contrasto

con l'assenza persistente e sognante della figura. Nel fondamentale studio *Absorption and Theatricality* (1980), lo storico dell'arte americano Michael Fried individuò i due aspetti evocati nel titolo come tendenze opposte nell'arte europea moderna. Analizzando artisti del XVIII secolo come Jean-Baptiste Greuze e Jean-Baptiste-Siméon Chardin, Fried interpreta le loro opere come una reazione contro le pitture teatrali e sovraccariche del tardo Barocco e del Rococò, troppo inclini a esibire se stesse e a stimolare il fascino dello spettatore attraverso uno spettacolo esteriore e virtuosistico.

Lo studio di Fried è una polemica contro tale teatralizzazione dell'arte, a favore invece dell'introversione e del raccoglimento, che egli considera culminanti nel Minimalismo e nell'astrazione metafisica del XX secolo. Nelle opere di Greuze e Chardin Fried individua numerose figure raccolte in un'assorta concentrazione. Seguendo le orme di Rembrandt e Vermeer nel Barocco olandese del Seicento, entrambi gli artisti mostrano figure immerse in ambienti domestici intimi, impegnate con intensa concentrazione in occupazioni quotidiane. Per esempio, un giovane intento a disporre un solitario, oppure una donna in lutto che, in senso più ampio, riflette sulla morte. Questi dipinti rappresentano l'essere umano, il singolo individuo, in uno stato di concentrazione all'interno di una stanza familiare. Secondo Fried, tali individui sono assorbiti dalla propria vita interiore in misura estrema. È un'arte che non necessita di gestualità spettacolari, né di folle di figure seminude in grandiose e sovraccariche scenografie rococò; l'arte di queste opere risiede invece nei minimi gesti visivi capaci di mostrare una figura assorta nella quieta contemplazione dell'ordinario. Tali immagini si rivolgono allo spettatore in modo diverso rispetto alle loro controparti teatrali. In parte facendo appello all'immaginazione e all'empatia dell'osservatore, e in parte permettendo che pochi oggetti accuratamente scelti attorno alla figura solitaria si facciano carico dell'effetto teatrale. Una carta da gioco fuori posto in un cassetto, inosservata dal giovane concentrato sul suo solitario: la partita non può essere vinta. Questo dettaglio ironico introdotto da Chardin, dove la carta mancante si rivela, costituisce un elemento essenziale della sensibilità pittorica moderna. Nel caso della giovane donna in lutto di Greuze, un passero morto giace supino sull'asse centrale del dipinto. Il passero allude alla perdita che provoca il dolore della donna. Considerate nel loro insieme, queste opere dell'assorta concentrazione costituiscono, secondo Fried, «la base ontologica dell'arte moderna».⁽⁵³⁾

Visto in questa luce, Hammershøi appare come un artista modernista i cui interni riflettono, in termini storico-artistici, una delle tappe decisive verso una metafisica minimalista. Come artista e come persona, egli è il prototipo del creatore assorto che rappresenta l'individuo immerso nel proprio ambiente domestico, intento alle occupazioni quotidiane.

Tanto assoluta è la sua dedizione contemplativa che egli trasforma persino il proprio *métier* in un'attività domestica, in un compito svolto all'interno della casa, nel mezzo della vita quotidiana. Mette persino in scena consapevolmente la casa condivisa con Ida in modo minimalista, con ampie e calibrate distanze tra i mobili oppure con superfici completamente sgombre; un interno essenziale ma raffinato in stile Impero, quando addirittura non svuota del tutto le stanze. Protegge deliberatamente i propri interni dal mondo esterno dilagante e vi cancella la propria presenza (fig. 63). In numerose scene raffigura Ida di profilo, alla maniera di Vermeer. Tuttavia, a differenza delle donne barocche di Vermeer, rappresentate nella loro contemplazione frontalmente o di lato, Hammershøi sceglie quasi sempre di mostrare la donna di spalle all'osservatore. Questo espediente radicale è divenuto uno dei suoi tratti distintivi. Certamente anche altri importanti artisti del suo tempo raffigurano donne rivolte altrove: i simbolisti belgi Fernand Khnopff e Xavier Mellery, il norvegese Edvard Munch e la contemporanea danese di Hammershøi, nonché affine per sensibilità, Anna Ancher. Ma Hammershøi è, per eccellenza, il pittore delle donne viste di spalle. Si tratta di una scelta deliberata che incide sull'ontologia stessa dell'immagine e sul modo in cui essa viene interpretata. Qui l'intuizione ontologica è rivolta verso l'interno, senza volto, e richiede, per così dire, che sia l'osservatore a compiere un "movimento teatrale". Dal punto di vista della nostra lettura, ciò genera il pathos, il fascino e la fascinazione resi necessari dall'assenza di azione esteriore e dei consueti effetti teatrali legati ai generi tradizionali. Non possiamo distaccarci da Hammershøi perché sentiamo il bisogno, nel pensiero e nello sguardo, di "voltare la figura" e incontrarne il volto. I dipinti di Hammershøi descrivono liricamente la vita e il lavoro dello spirito umano ed esigono dal loro osservatore un analogo processo di riconoscimento interiore.

Un esempio particolarmente intenso e struggente è *Interior with a Young Woman Seen from the Back* (Interno con giovane donna vista di spalle, 1903-04 (fig. 51). Secondo una modalità tipicamente hammershøiana, l'artista la raffigura nella loro casa di Strandgade 30, immersa in un lungo momento di riflessione. Con un piatto sotto il braccio, la figura si staglia contro la geometria verticale e orizzontale della stanza. È ripiegata su se stessa. Come in molte altre opere del corpus di Hammershøi, il volto è nascosto. La donna prende vita davanti a noi attraverso la propria irradiazione erotica: i capelli raccolti morbidamente, la nuca soffusa e sensualmente illuminata, la lieve apertura dell'abito, la pienezza arrotondata del seno sinistro sotto il tessuto: tutti questi elementi testimoniano il desiderio. Ma anche la frustrazione del desiderio. La

donna attrae, ma non può essere posseduta. È autonoma e indipendente. Tuttavia il pittore la investe di sensualità, osservandola attraverso uno sguardo maschile tipico del suo tempo. E quello sguardo si concentra sulla sua nuca luminosa. Questo punto focale erotico è anche il dettaglio sul quale il fotografo Félix Nadar aveva già indugiato nel 1856 (fig. 52). È la nuca che indurrà la figura femminile voltata di spalle a "girarsi" metaforicamente, affinché possa essere raggiunta e diventare teatralmente sensuale, sedotta. Anche nella composizione complessiva Hammershøi riafferma questo paradosso di presenza e assenza, desiderio e inquietudine, domesticità e indipendenza, lasciando che le forme architettoniche e lineari attraversino il morbido arrotondarsi del tessuto e del corpo.

Nella tradizione allegorica della storia dell'arte, la malinconia è rappresentata come un incontro o uno scontro tra corpo e geometria. Questo vale anche per Hammershøi, immerso tra i profili tardo-barocchi e le linee classiciste di Strandgade 30. Presentata come se fosse la dea Geometrica, la donna del dipinto sta in piedi con un piatto rotondo sotto il braccio, mentre davanti a lei, sul pianoforte, riposa una zuppiera con coperchio scanalata in blu proveniente dalla Manifattura Reale di Porcellana di Copenhagen. La zuppiera e il piatto stabiliscono legami e corrispondenze tra la donna e la stanza. La connettono agli oggetti, fino quasi a trasformarla in una delle cose. Una spazialità rigorosamente definita si confronta con un corpo e una mente che, per la natura stessa della malinconia, faticano a delimitare i propri confini e a essere presenti. Come modella nell'arte di Hammershøi, Ida si erge sul suo immaginario piedistallo quale oggetto delle evocazioni illusionistiche di presenza e intimità elaborate dal pittore in forma sublimata. Se l'artista rappresenta stati di raccoglimento e armonia, al tempo stesso rappresenta stati di malinconia e di vuoto sterile. Senza rinunciare all'intimità della sensazione, Hammershøi brandisce la distanza dell'oggettività, trasformando il sentimento in volontà di forma.

Il viaggio di scoperta di Huysmans

Pur occupandoci di questa decisiva svolta verso la concentrazione e il voltare le spalle al mondo, vale la pena ritornare al romanzo *À rebours* di J.-K. Huysmans del 1884, menzionato all'inizio, opera alla quale gli interni di Hammershøi furono paragonati nella ricezione critica internazionale del tempo.

Il protagonista, Des Esseintes, si protegge dal mondo moderno, utilitaristico e sensualisticamente degradato, isolandosi negli interni di quello che viene descritto come un «rifugio tranquillo» predisposto «per la sua futura solitudine».⁽⁵⁴⁾ Come è stato osservato, Des Esseintes assomiglia a Hammershøi nel suo rapporto con la luce e la sua traslucenza. La stanza centrale della casa, destinata alla riflessione e all'immersione interiore, è costruita come una serie di «scatole giapponesi» concepite per incastrarsi l'una nell'altra. Le finestre esterne sono schermate da un'ulteriore parete divisoria interna dotata di un oblò. Inoltre, tra la parete divisoria e la finestra esterna viene collocato un acquario: «Così la luce, per illuminare la stanza, attraversava la finestra, i cui vetri erano stati sostituiti da una lastra di cristallo, poi l'acqua e, infine, la finestra dell'oblò», come recita il romanzo stesso.⁽⁵⁵⁾ Questo filtraggio trasforma il carattere impressionistico della luce diurna, solitamente associata a una luminosa e limpida immediatezza, conferendole un diverso tipo di temporalità e trasponendola in un altro ordine della coscienza. In questa camera interiore, la cui qualità marina richiama quella di un sommergibile immerso, Des Esseintes si consacra ai suoi studi estetici e alla propria discesa negli inferi. L'acquario e l'oblò creano una luce liquida all'interno dello spazio. Nell'interpretazione di Huysmans, Des Esseintes è il corrispettivo decadente del capitano Nemo di Jules Verne in *Ventimila leghe sotto i mari* (1870).

Nelle parole di Huysmans, Des Esseintes si abbandona a «lunghe esplorazioni presso il proprio focolare» e immerge «l'anima in infinite profondità di malinconia e languore».⁽⁵⁶⁾ Gli interni di Hammershøi possono essere considerati paralleli visivi del romanzo di Huysmans, sprofondando tanto nello spazio quanto nella coscienza, entrando precisamente in quel punto in cui stanza e mente si fondono in un'atmosfera ambientale. Le esplorazioni intraprese in Huysmans sono viaggi interiori, immersioni sommerse, e le descrizioni minuziose dei piccoli fenomeni e degli oggetti squisiti del mondo circostante costituiscono riflessioni liriche di una mente nervosa e ipersensibile. Con i suoi interni meticolosamente messi in scena, Des Esseintes cerca di evocare un mondo interamente artificiale. Per questa ragione è anche un collezionista e, accanto a libri e dipinti, la sua collezione comprende una tartaruga viva, che gli permette di riscoprire le virtù della lentezza e di un'estensione del tempo, l'unione di pensiero ed essere in spazi di ampiezza conoscitiva.

Un punto centrale del romanzo riguarda la lettura dei romanzi dello scrittore inglese Charles Dickens, anch'egli tra gli autori prediletti di Hammershøi e ampiamente rappresentato nella sua biblioteca. Questa lettura spinge Des Esseintes a lasciare le morbide profondità della sua poltrona e a intraprendere un viaggio verso Londra. Tuttavia non si spinge oltre

una taverna inglese di Parigi. Semplicemente mangiando cibo inglese e bevendo *ale* inglese, Des Esseintes è già trasportato a Londra con la mente e non ha bisogno di caricarsi del peso morto di pesanti bauli. Ancora una volta può viaggiare soltanto nei propri pensieri, a casa, nel luogo della sua immersione.⁽⁵⁷⁾

Nella vasta difesa dell'estetico messa in atto dal romanzo, la bellezza viene esaltata come un vangelo personale. *À rebours* descrive un viaggio interiore verso un punto in cui il sé sembra redimersi attraverso l'estetica. Gli interni di Hammershøi possono essere considerati, come il romanzo di Huysmans, tentativi ripetuti di rivolgere verso l'esterno la vita interiore, di creare una forma di presenza entro stanze esistenti piuttosto che avventurarsi fuori, lontano. Le sue visualizzazioni non sono prive della decadenza coltivata nel romanzo di Huysmans, ma gli interni di Hammershøi appartengono a un'altra fase del processo e, quindi, della trasformazione dell'esperienza in forma. Se il romanzo di Huysmans è un esempio di eccesso estetico, la pittura di Hammershøi è invece un minimalismo estetico. L'astrazione, in altre parole, è maggiore e da ciò consegue anche una più intensa purificazione della mente, prerequisito della vita dello spirito. Per questa stessa ragione l'arte di Hammershøi può essere definita metafisica. E tuttavia, come artista, Hammershøi opera sulla base dell'esperienza, dirigendo la propria coscienza pittorica verso oggetti, figure e spazialità determinate. Così egli descrive i suoi interni a partire dalle qualità che realmente sembrano possedere e dalle condizioni effettivamente presenti. Una luce gentile si riversa nelle stanze, fecondando e animando gli esseri umani che le abitano, anche quando sembrano voltati lontano dalla luce, assorti in se stessi.

In questa prospettiva, i dipinti di Hammershøi possono essere interpretati come stati mentali liricamente riflessivi. Come artista allegorico, l'opera della sua vita ruota attorno alla questione di cosa significhi diventare, e continuare a essere, un artista. I suoi quadri raffigurano figure che leggono o impegnate in attività creative, rappresentando così la trasformazione della percezione e dell'eros che condiziona l'atto artistico. L'atto del divenire. Nella sua poesia pittorica, l'artista esplora la relazione con l'Altro, con la donna, introspettiva e spesso di spalle rispetto a lui, e, in un senso più ampio, il rapporto con ciò che è privo di parola.

Ciò che egli cerca ma non può raggiungere in alcuna forma se non precisamente in quella dell'immagine. Hammershøi e i suoi modelli, intenti a leggere, scrivere e fare musica, possono intraprendere lunghi viaggi immaginari all'interno di stanze chiuse. Come figure, incarnano un'armonia intima ma anche una sorta di mancanza di respiro e malinconia. In numerosi interni si può osservare come l'artista li svuoti progressivamente della vita, lasciandoli lentamente svanire.

Mobili e strumenti restano come muti testimoni di azioni che un tempo si svolgevano lì. In una scena del 1907 (fig. 53), pianoforte, violoncello e violino vengono lasciati nel grande salotto di Strandgade 30 dopo che tutte le persone hanno abbandonato la scena dell'azione. Il suono nella stanza si trasfigura in un'eco artistica, in una risonanza che si spegne. Là dove un tempo si suonava musica, gli oggetti rimangono, non più toccati né guardati da alcuno se non dal compositore stesso: il pittore, intento a comporre la propria partitura silenziosa.

La messa in scena estetica che Hammershøi compie delle persone nelle stanze, anzi dell'essere umano in quanto tale, in una stanza tutta sua, può apparire, come spesso si sostiene nelle celebrazioni del suo talento singolare, un compimento supremo. Finalmente le figure, e l'artista dietro di esse, si trovano esattamente dove esse, e lui stesso, desiderano essere. «La sua inclinazione verso l'artificiale aveva ormai [...] raggiunto il fine supremo. Oltre non si poteva andare. Il nutrimento così assorbito era la deviazione estrema che si potesse concepire», come si legge in *À rebours*.⁽⁵⁸⁾ Una simile reazione si avverte nelle raffigurazioni hammershøiane di figure contemplative in interni le cui finestre sono velate da tende bianche simili a glasse. Dove appartengono davvero queste figure? La rappresentazione della loro armonia esistenziale, in splendida solitudine, è reale oppure piuttosto sognata? «Ancora una volta, quella solitudine tanto ardentemente desiderata e infine raggiunta era sfociata in un'angoscia terribile. Quel silenzio che un tempo gli sarebbe apparso come compensazione delle stupidità ascoltate per anni, ora gravava su di lui come un peso insopportabile.»⁽⁵⁹⁾ L'ammonimento di Huysmans si impone sull'opera di Hammershøi, tingendo tanto il suo sguardo quanto il nostro. Quando l'uomo procede controcorrente, contro la natura, rischia di entrare in una solitudine incapace di contenere l'altro, persino quando l'altro è presente. Tale è l'astrazione e la bellezza dell'arte, la sua perpetua provocazione, la sua condizione fondamentale.

Vita interiore: immaginazioni

In un'intervista del 1907 con il giornalista Carl Christian Clausen, Vilhelm Hammershøi descrisse le tre priorità della sua arte: «Sono assolutamente convinto che un dipinto funzioni meglio, dal punto di vista puramente coloristico, quanto meno colori contiene. Ciò che mi fa scegliere un determinato motivo sono anche le sue linee; ciò che definirei la postura architettonica del quadro. E naturalmente la luce. Anche questa conta moltissimo, certo, ma le linee ... sono quasi ciò che amo di più.»⁽⁶⁰⁾ Egli menziona la tavolozza smorzata e ridotta e, naturalmente, la luce, ma per lui l'aspetto più importante di tutti sono le linee architettoniche e la geometria del dipinto.

Hammershøi era straordinariamente favorito, quanto a linee architettoniche, a Strandgade 30, con le sue porte e cornici tardo-barocche, i profili classicisti delle finestre e le modanature delle pareti superiori. Questo permetteva all'artista di procedere oggettivamente e, per così dire, di inquadrare il proprio motivo in maniera visibile e razionale attraverso verticali e orizzontali. Hammershøi impiegò questa geometria fenomenologica fondata sul campo visivo come tonalità fondamentale dei suoi interni di Strandgade 30, ottenendo così una solida base per l'improvvisazione e un ambiente che poteva essere umanizzato attraverso la figura umana. Con Ida come modella, e in alcuni casi una domestica intenta a lavare il pavimento o apparecchiare la tavola, Hammershøi poteva utilizzare i corpi delle figure e la loro presenza tra le linee stesse della stanza per realizzare quella cruciale trasposizione dalla composizione geometrica al corpo umano e, in un senso più ampio, all'anima umana. Nei suoi dipinti poteva trasformare le linee architettoniche della stanza in spazi intimi, interiori e immaginari, protetti con sicurezza contro il frastuono della metropoli e governati dal silenzio e dalla contemplazione.⁽⁶¹⁾ La semplificazione estetica nell'opera di Hammershøi, la sua tavolozza trattenuta, l'ascetismo spoglio delle sue stanze e le sue semplici linee architettoniche, è analoga all'arte e all'architettura giapponese, i cui ideali stilistici si diffusero in Occidente nella seconda metà del XIX secolo e divennero oggetto di intensa attenzione nel mondo museale, nel commercio e tra artisti e scrittori europei. A tal punto che quello stile si trasformò in un *ismo*: il giapponesismo. Whistler, molto ammirato da Hammershøi, era considerato uno dei più significativi giapponisti grazie ai suoi interni spogli e alla costante riduzione della tavolozza a sfumature e gradazioni di bianco e nero. L'orientalista Ernest Fenollosa scrisse un saggio su Whistler nel quale lo collegava alla tradizione Zen dell'arte giapponese: «Egli, primo fra gli occidentali, ha esplorato la scala infinita dei toni che avvolge il nucleo più intimo del colore grigio. I suoi grigi stessi pulsano di tonalità imprigionate.»⁽⁶²⁾ Whistler spinse il proprio giapponesismo così lontano da sperimentare persino con la propria firma, creando varie imitazioni dei sigilli d'artista utilizzati nella pittura giapponese su rotoli e nelle xilografie. Le firme "giapponiste" di Whistler compaiono in numerose sue opere, fra cui il ritratto del critico e scrittore francese Théodore Duret (1883-84), conosciuto da Hammershøi, e quello del filosofo scozzese Thomas Carlyle (1872-73, fig. 55), anch'egli altamente influente nell'arte e nella letteratura nordica. L'influenza di Whistler nel Nord fu particolarmente evidente in Hammershøi e nell'artista finlandese Helene Schjerfbeck (fig. 56), entrambi attratti dalla tavolozza semplice di Whistler, dalle stanze spoglie e dalle figure solitarie. Negli anni Novanta dell'Ottocento e attorno al 1900, l'ideale della semplicità si rifletté chiaramente nelle opere di questi due artisti nordici, che crearono motivi quasi identici in serie, profondamente nello spirito di Whistler.

In Danimarca Hammershøi godeva, sotto questo aspetto, di particolari vantaggi. Il suo amico Karl Madsen, che sarebbe poi divenuto direttore dello *Statens Museum for Kunst* (la Galleria Nazionale di Danimarca), pubblicò nel 1885 un libro sulla pittura giapponese (*Japansk Malerkunst*) e organizzò nel 1889 la mostra *Japanske Billeder* ("Immagini giapponesi") presso il *Kunstforeningen Gammel Strand* di Copenhagen. Madsen conosceva il giapponista e mercante d'arte Samuel Bing a Parigi, editore della rivista *Le Japon Artistique*. Amici danesi di Hammershøi, come l'artista e designer Edith Willumsen, lavorarono per Bing nel 1903-04 alla *Maison de l'Art Nouveau*, e J.F. Willumsen espose nella galleria di Bing a Parigi nel 1904.⁽⁶³⁾ Il peculiare senso dello spazio di Hammershøi, in cui gli spazi intermedi, non soltanto tra oggetto e figura all'interno di una stessa stanza, ma anche negli slittamenti tra una pluralità di ambienti, assumono un significato speciale, trova il proprio equivalente nell'estetica giapponese, nella meditazione buddhista Zen e nell'intuizione personale; esso implica una consapevolezza del silenzio, del vuoto e della vera natura delle cose, là dove soggetto e oggetto si fondono in una realtà autentica. Tali aspetti sono racchiusi nel concetto di *Ma*, che in giapponese significa «intervallo» o «spazio negativo». Il termine ricorre in numerosi contesti per indicare «lo spazio intermedio»; in senso esteso può riferirsi anche al silenzio tra le note che genera la musica, e in questo caso l'arte e la poesia. È qui, nell'intervallo o nello spazio intermedio, che possono potenzialmente generarsi i valori più essenziali. *Ma* viene anche descritto come uno «spazio negativo», nel

senso che può restare vuoto se non viene colmato di intensità e sostanza da ciò che lo circonda. Come nella poesia, l'intervallo è la pausa necessaria tra le parole che genera atmosfera ed evoca immagini.

Nella persistente indagine artistica di Hammershøi e nella sua ricerca di una comprensione esistenziale, concentrata su un'illuminazione meditativa, due stanze dell'appartamento di Strandgade 30 richiedono una particolare attenzione: la sala da pranzo affacciata su Strandgade e il salotto interno nell'edificio laterale nord-orientale, rivolto verso la galleria e il cortile. Con queste due stanze come palcoscenico, Hammershøi realizzò più di trentacinque interni, per lo più con Ida oppure completamente privi di figure, dedicati al gioco della luce e delle linee nelle stanze e nei loro intervalli.

La sala da pranzo possedeva due finestre affacciate sulla strada, così come tre porte: la prima conduceva alla "hall", la seconda alla seconda stanza più piccola anch'essa rivolta verso Strandgade, e la terza alla dispensa di servizio e al vestibolo, oltre il quale si trovava ancora un'altra stanza con una porta aperta sulla galleria affacciata sul cortile.

Questo offriva a Hammershøi possibilità ideali per lavorare con la luce: con il controllo proveniente dalle finestre alle sue spalle, ma anche da quelle rivolte verso la galleria, e con la luce laterale proveniente dalle porte delle stanze adiacenti. La stanza gli permetteva inoltre di creare profondità prospettica e spaziale quando la porta verso gli ambienti più interni dell'appartamento restava aperta. E gli offriva la possibilità di mettere in scena Ida in pose e posizioni continuamente mutevoli, nella sala da pranzo oppure nella dispensa di servizio. Gli consentiva anche di organizzare l'interno in termini scenografici oppure, quando lo desiderava, di svuotare completamente le stanze e lasciare la scena nuda.

Hammershøi dipinse quasi venti quadri della sala da pranzo. Nessuno è davvero identico all'altro. L'artista spostava oggetti, tavoli e sedie dentro e fuori dalla stanza; disegni e stampe in cornici dorate o di mogano venivano appesi alle pareti, mentre le porte erano aperte, chiuse o lasciate socchiuse. Persino elementi fissi dell'arredo, come una stufa in ghisa, venivano rimossi se ciò conveniva all'artista, a meno che egli non volesse invece fare della curva nera e lucente della stufa un punto estetico in contrasto con le pareti nell'angolo della stanza. Con il suo corpo cilindrico, la stufa occupa il luogo più sicuro e intimo della sala da pranzo, da cui irradia il proprio calore. Essa viene quasi antropomorfizzata quando Ida viene spostata al centro della stanza ed esposta alle sue, e a quelle del pittore, condizioni. Le opere sono studi fenomenologici dello spazio, degli oggetti e delle figure, queste ultime sempre solitarie, in piedi o sedute. Da un lato Ida è umanizzata, essenza stessa dell'anima assorta e sognante; dall'altro diviene un oggetto tra gli oggetti. Nell'esplorazione pittorica di Hammershøi, la stanza si trasforma in una sorta di scena teatrale o scenografia, e sia la donna sia gli arredi diventano elementi di un dramma silenzioso, un teatro dell'immobilità. Quasi statico, ma attraversato da piccoli e significativi spostamenti. Attraverso queste disposizioni pittoriche ed estetiche, Hammershøi diviene un personaggio simile a Des Esseintes nel romanzo di Huysmans, il cui «gusto per l'artificiale aveva ormai [...] raggiunto il fine supremo».

In generale, Ida è caratterizzata dalla sua contemplazione, dalla sua calma interiore, dalla sua concentrazione. Il suo essere è sovrano, racchiuso in sé stesso. Che asseconi il proprio interesse per le piante disponendo rami e fiori in un vaso di vetro in un interno del 1900 (John L. Loeb, Jr. Collection, New York), che cucia in una scena di sala da pranzo dello stesso anno (collezione privata), oppure che legga assorta in un'opera del 1902 (fig. 57), con le porte circostanti chiuse, ella rimane padrona di sé. Con le porte serrate, l'artista accentua la concentrazione compositiva sul suo essere e sull'intimità chiusa della stanza. È a casa, seduta al tavolo, la mano a sostenere il capo, vestita di nero e ripiegata dentro sé stessa. Hammershøi la dipinse anche in piedi, di spalle, con un abito nero e un grembiule bianco davanti al tavolo, in un'opera originariamente appartenuta al suo amico Leonard Borwick (fig. 60). Qui Hammershøi spinge la scena nell'angolo della sala da pranzo, lungo la diagonale della composizione: sedia, tavolo e figura convergono tutti verso l'angolo e verso la forma arrotondata della stufa cilindrica. Le porte sono chiuse e la stanza, insieme ai suoi oggetti, si stringe attorno a lei in tutta la sua familiare intimità.

In una piccola serie di opere del 1900, 1904, 1905 e 1908 (figg. 42, 61, 62, 58), Hammershøi apre lo spazio e permette a Ida, come in una sequenza cinematografica, di alzarsi dal suo piccolo tavolo da cucito oppure dal tavolino da lavoro semiaperto, avanzare nella stanza con un vassoio da portata e infine attraversare la dispensa dietro la sala da pranzo, dove, da quello spazio intermedio, oscuro e privo di finestre, guarda in avanti verso la luce. Ida è in movimento, ma al tempo stesso l'artista congela quel movimento affinché ella conservi la sua posizione solitaria, di spalle rispetto a noi. È visibile, e tuttavia è sola. Osservate come una sequenza, queste quattro opere producono uno spostamento dello sguardo dello spettatore, conducendolo orizzontalmente verso l'interno dell'appartamento, attraverso le linee architettoniche verticali che insieme inquadrano il nostro sguardo e lo guidano verso un punto di fuga profondo all'interno dell'abitazione, dove si intravede appena la griglia delle finestre a doppio strato. Luce e controllo si incontrano. L'occhio viene guidato nella sala da pranzo dal chiarore alle spalle del pittore, e nuovamente fuori, nella penombra della dispensa, prima che la luce infine

prevalga e venga ancora una volta raggiunta dal nostro sguardo come una sublime intuizione nel punto più interno dello spazio. In questo modo Hammershøi segna l'incommensurabilità di questi spazi intimi e, in senso più ampio, l'illimitatezza del pensiero e dell'intuizione. Qui Ida agisce come una figura sostitutiva. Ella rappresenta lo stato mentale lirico e meditativo riflesso nelle stanze di Strandgade 30. Quando l'artista la sposta nello spazio, le stanze si espandono e diventano qualcosa di diverso, e di più, rispetto a una semplice architettura quadrata e rettangolare. Le stanze diventano duttili, come il suo corpo, lasciando infine che corpo e anima si liberino e si diffondano nella luce. Il fatto che le stanze, e in definitiva anche la figura, siano metafisiche e immaginarie è sottilmente indicato dall'artista in *Interior with Seated Woman on a White Chair* (Interno con donna seduta su una sedia bianca), 1900, dove la superficie lucidata del tavolo da gioco riflette la porta aperta. Con questo espediente, l'artista crea un effetto di apparente trasparenza nel tavolo. Lo spettatore può vedere attraverso il mobile: esso è lì, e insieme non c'è. In effetti persino la pesante stufa nera può svanire, se l'artista lo desidera, come accade in questa scena. Così può svanire anche Ida. La sua presenza si trasforma in assenza.

L'intricato gioco tra presenza e assenza negli interni di Hammershøi raggiunge il suo compimento in due scene della sala da pranzo che, in un senso diverso da quello cronologico, possono essere considerate finali: *Porte bianche*, 1899 (fig. 64), e il capolavoro *Open Doors* (Porte aperte), 1905 (fig. 63). *White Doors* (Porte bianche) è immerso nel bianco, persino il pavimento verniciato di bruno scuro, conferendo all'opera una qualità immateriale e metafisica, come sospesa in un congelamento pittorico glaciale. L'architettura oggettiva e verticale della stanza, insieme alle sue linee, sembra sul punto di cristallizzarsi. Non sono soltanto gli arredi a dissolversi, né Ida, che egli evita di dipingere; è la stanza stessa che sembra avviarsi verso la scomparsa nella luce bianca, nel nulla, in «una tonalità più bianca del pallore».

Il biancore dell'opera è travolgente nel confronto diretto fra luce e controluce: la luce proveniente dalle due finestre verso Strandgade, dietro le spalle dell'artista e dello spettatore, e il controluce del cortile che attraversa i doppi strati di vetro lattiginoso, membrana opaca contro la realtà del retrocortile. Persino la maniglia d'ottone della porta verso la dispensa è scomparsa nel bagliore bianco. *White Doors* è purificato di quell'intimo umanesimo con cui il corpo e la mente di Ida, così come gli arredi della stanza, investivano gli altri interni raffiguranti la sala da pranzo. *Open Doors* e *White Doors* appartengono entrambe alle opere più radicali di Hammershøi. Nel corso dell'ultimo secolo la prima ha acquisito uno statuto iconico all'interno della sua opera. Ciò è dovuto alla rigorosa purificazione della scena. Ogni elemento aneddotico o potenzialmente emotivo è stato eliminato dalle stanze a favore di un raffinato gioco di luce e controluce, di superfici, linee, profili e prospettive. A questo si può aggiungere la possibile ansia esistenziale contenuta nello «spazio intermedio», nello spazio negativo. I confini estetici dell'inumano fanno vibrare la stanza tra assenza e presenza. Essa è insieme rigorosamente composta e imprevedibile.

Open Doors fu dipinto nella sala da pranzo. Come abbiamo visto, Hammershøi aveva in precedenza riempito e popolato quella stanza nelle sue prime immagini; qui invece, in quest'opera, la svuota completamente. Nel continuo rimescolamento degli elementi scenici, l'artista, in momenti diversi, appese un quadro alla parete e collocò nella stanza una sedia, un tavolo e una donna, in piedi o seduta. Nelle sue costanti e stranamente inquiete variazioni visive, la donna viene trasformata in un oggetto fra gli altri oggetti. Estraniata. Le reinterpretazioni personali e idiosincratiche dell'artista trasformano la sala da pranzo di Strandgade 30 non soltanto in uno studio, ma anche in un laboratorio di prove ineffabili. E di esperimenti basati sul motivo. Nella composizione la moltitudine delle tracce umane viene silenziata. Ciò che rimane è il vuoto e l'astrazione formale della natura della stanza, dello spazio e degli spazi intermedi. Il domestico è diventato enigmatico, per non dire *unheimlich*, perturbante. Qualcuno e qualcosa sono stati in questa stanza, resa in tonalità più calde rispetto a *White Doors*. *Open Doors* conserva un'eco persistente di vita vissuta. Le tracce consumate sul pavimento testimoniano che qualcosa un tempo si trovava lì e che qualcuno vi si muoveva e abitava. Ora tutto è scomparso e restano soltanto le strutture architettoniche. Ciò che affascinava particolarmente Hammershøi era la natura della sala da pranzo come luogo di passaggio, con tre porte: una proveniente dalla «hall» sulla sinistra, una dalla piccola stanza sulla destra e una che conduceva agli ambienti sul retro, rivolti verso il cortile. Sotto ogni aspetto la sala da pranzo era una stanza attraversata da correnti. Uno spazio di transizione e di passaggio nel quale arredi e persone avevano cercato raccoglimento, quiete e intimità. Ora quell'intimità è scomparsa e la stanza è consegnata al proprio vuoto smisurato, che riverbera verso l'interno mentre lo sguardo cerca e trova il passaggio più interno verso le stanze sul retro. Come in *White Doors*, le porte di *Open Doors* si aprono e si chiudono con il trascorrere degli anni, abbandonate da tutto tranne che dalle correnti d'aria.

Ma la luce rimane nella stanza. In primo piano, come riflessi sui pannelli delle porte, sulle modanature e sul parquet verniciato, e nella profondità prospettica come una sublime striscia che attraversa la stanza verso il cortile e la galleria. Hammershøi stava con le spalle rivolte alla luce proveniente dalle due finestre affacciate sulla strada. Ma permetteva

anche alla luce di ricadere su sé stesso, in un'incarnazione metafisica della limpida struttura architettonica della stanza. Nei suoi *Samlede avhandling om nordisk kunst* (*Saggi raccolti sull'arte nordica*, 1920), lo storico dell'arte norvegese Jens Thiis definì giustamente *White Doors* di Strandgade 30 «una distillazione del genio di Hammershøi».

Meditazioni tra oscurità e luce

Dalla sala da pranzo, Hammershøi passava attraverso il corridoio fino al salottino interno, dove la luce proveniente dal cortile a sud era più intensa di quella che giungeva da Strandgade a nord. Qui proseguì, parallelamente, le sue indagini pittoriche sullo spazio, con una figura solitaria lasciata in equilibrio sulla soglia di una dissoluzione immateriale o di una liberazione nella luce che richiama lo Zen. Nel salottino interno il dramma si riduce ulteriormente fino a uno stato di pura contemplazione. Gli elementi dominanti della stanza sono la finestra aperta sul cortile, illuminata dal sole pomeridiano, e la porta che conduce alla galleria, che Hammershøi mantenne sempre chiusa nelle sue rappresentazioni di questo ambiente. Nel salottino egli dipinse soltanto le persone a lui più vicine: Ida e Svend. Ida compare in diverse composizioni, seduta al piccolo tavolo ovale da cucito oppure al piccolo tavolo da pranzo o da gioco, che in alcuni dipinti è coperto da una tovaglia bianca capace di generare due tipi di luce all'interno della composizione: la luce esterna proveniente dal sole e la luce interna prodotta dal suo riflesso sul tessuto. Ancor più che nella «sala» o nella sala da pranzo, il fulcro qui è la vita interiore. L'attività è ridotta al minimo. Ciò che in definitiva interessava l'artista erano le linee architettoniche e la presenza della luce nella stanza: la luce naturale proveniente dall'esterno oppure il bagliore artificiale che nasce dall'interno.

Ciò che cercava di cogliere era l'atmosfera della stanza, resa come una meditazione poetica sull'immobilità solitaria, uno stato di appartenenza allo spazio nella sua apparente vacuità. Se disponiamo in sequenza le scene ambientate nel salottino interno, esse possono essere lette come un percorso che va dal giorno alla notte, dal calore al freddo, dalla presenza di una figura solitaria alla forma nuda ed essenziale dell'essere stesso. Un fluido scambio fra tempo e spazio. In questa stanza Hammershøi poteva lasciare che la figura umana svanisse in un altro mondo.

Nell'opera *Woman in an Interior* (Donna in un interno) (fig. 65), dipinta nel 1909, l'anno in cui la coppia lasciò Strandgade 30, Ida è collocata al tavolo da cucito in uno spazio più umanizzato, adornato da quattro stampe e disegni appesi alla parete e da una piccola tenda sopra la finestra. Sul piano tecnico, *Woman in an Interior* anticipa il modo di dipingere più tardo di Hammershøi, più libero e maggiormente influenzato dall'Impressionismo, con piccole pennellate chiaramente visibili e velature che lasciano affiorare il fondo della tela. La stanza è illuminata dalla calda luce del sole del tardo pomeriggio che entra dalla finestra, generando una sensazione di tepore domestico. I vetri appaiono opalescenti nel chiarore, tanto che i contorni dell'edificio sul retro, a ovest, risultano appena distinguibili. È come se una membrana ricoprisse le finestre, come se Ida, e con lei l'umanità intera, fosse immersa in un mondo sotterraneo, in uno spazio simile a un acquario: l'acquario umano.⁽⁶⁴⁾ La natura lattiginosa dei vetri produce un'impressione diffusa del mondo esterno, un mondo nel quale la figura non ha più bisogno di orientarsi: ciò che conta davvero è l'orientamento nel mondo interiore, nel quale la luce può essere fatta scendere come una sonda.

Hammershøi realizzò numerose rappresentazioni di Ida seduta al tavolo in questa stanza, vista di lato o di spalle. Generalmente è raffigurata seduta, ma talvolta anche in piedi, benché inattiva, quasi esitante, come se muoversi e mettere in moto lo spazio costituisse una sorta di sacrilegio. Particolarmente interessante, sotto questo aspetto, è *Interior. Sunlight on the Floor* (Interno. Luce del sole sul pavimento), 1906 (fig. 66), un tempo appartenente a Leonard Borwick. Anche qui ritorna la stessa calda luce pomeridiana che illumina il telaio della finestra e proietta sul pavimento le sue ombre luminose. Sulla sinistra compare il tavolo da pranzo con la tovaglia bianca, tagliato dall'inquadratura in modo quasi "fotografico" e apparentemente arbitrario, secondo il gusto dell'epoca. Ma il responsabile di quel taglio fu Borwick. O, più precisamente, fu lui a piegare fisicamente dai dieci ai dodici centimetri della tela attorno al telaio sinistro, occultando così una figura femminile in piedi che Hammershøi aveva dipinto in quel punto, rivolta verso l'osservatore. Borwick rese così il dipinto in modo esemplare ancora più hammershøiano, purificandolo in senso iperestetico mediante una deliberata disumanizzazione del motivo e riducendolo a un puro gioco di luce e linee architettoniche. L'intervento fu eseguito durante la vita dell'artista, forse con il suo consenso. Avvenne tra il 1906 e il 1909, quando la nuova versione del dipinto fu riprodotta sulla rivista *The Studio* e presentata come emblematica, semi-astratta e caratteristica dell'arte di Hammershøi.⁽⁶⁵⁾ In linea di principio, Borwick fece ciò che alcuni restauratori benintenzionati dell'Ottocento avevano fatto con certe opere di Johannes Vermeer, ridipingendo i motivi allegorici e didascalici presenti sulle pareti di fondo dei suoi interni per rendere i dipinti più puri, più

vermeeriani, più misteriosi. Borwick avrebbe voluto svuotare la stanza di tutto, lasciando soltanto il pensiero e l'estetica, in accordo con l'ambizione più profonda di Hammershøi.

Considerate nel loro insieme, le scene del salottino interno seguono il ritmo della giornata e, insieme ad esso, il mutare della luce, per la quale questo angolo di Strandgade 30 funge da vera e propria camera sperimentale. Per esempio, Hammershøi raffigurò Svend nella stanza in *The coin Collector* (Il collezionista di monete), 1904 (fig. 67). Alla luce di due candele, Svend osserva le proprie monete, completamente assorto e concentrato nella sua unica passione: quella del collezionista. In un motivo parallelo, *Interior with Two Candles* (Interno con due candele), 1904 (fig. 68), Hammershøi adottò un procedimento di ascendenza borwickiana, rappresentando la scena senza alcuna figura e concentrando l'intera composizione sulle due candele come incarnazione sacra e interiorizzazione del silenzio. In questa versione cromaticamente più fredda, l'artista concentra fenomenologicamente l'attenzione sulle due candele, sul tavolo e sul riflesso delle luci interne nella finestra notturna, luci che si proiettano anche sulla parete e sulla porta che conduce alla galleria. La freschezza della notte raggiunge il suo culmine nella finemente elaborata e radicalmente spoglia *Moonlight, Strandgade 30* (Chiaro di luna, Strandgade 30), 1906 (fig. 69), nella quale l'artista si rapporta esteticamente all'architettura e alla geometria della stanza immerse nel bagliore grigio-violaceo della luna. La notte è profonda, più profonda di quanto il giorno possa rivelare, e Hammershøi sembra voler penetrare quell'oscurità in questo luogo. Eppure egli può anche trasformare un motivo notturno in uno diurno, come in *Sitting Room. Study in Sunlight* (Salotto. Studio alla luce del sole), 1906 (fig. 70), una delle opere più amate di Hammershøi. Come si è visto, l'artista lavorava con il controllo della luce nel salottino interno. La luce che entra in una stanza costituisce l'oggetto fenomenologico essenziale dei dipinti realizzati in questo ambiente. La serie di opere ambientate nel salottino dell'edificio posteriore sviluppa variazioni sulla medesima struttura: l'alta e stretta finestra con la sua crociera e i piccoli riquadri di vetro, i profili che la incorniciano e il rivestimento ligneo sottostante e laterale. Alla destra della finestra si trova la porta a pannelli dipinta di bianco che conduce alla galleria, sempre rappresentata chiusa. L'elemento comune alle circa quindici variazioni dedicate a questa stanza affacciata sul cortile è la caduta della luce e il modo in cui essa si manifesta sul pavimento. È una stanza riservata esclusivamente alla luce. In *Sitting Room. Study in Sunlight*, lo spazio diventa ermetico, purificato da ogni elemento estraneo; perfino la maniglia d'ottone della porta scompare nello *sfumato* di Hammershøi, quel velo attenuante con cui egli patina il soggetto prescelto e sospende il tempo progressivo e lineare in uno stato di fluido essere meditativo. La luce attraversa i vetri opachi, bianco-latte della finestra e si posa sul pavimento vuoto, dove forma il proprio reticolo quadrato di luce e ombra. Questo riflesso sul pavimento è ciò che è nella stanza. Non c'è nient'altro. E tuttavia basta. La luce diventa il segno stesso dell'essere nella stanza. Dell'essere metafisico.

Sitting Room. Study in Sunlight è una variante del dipinto più celebre realizzato in questa stanza, il capolavoro *Dust Motes Dancing in Sunbeams* (Pulviscolo danzante nei raggi del sole), 1900 (fig. 71), il cui titolo poetico fu coniato da Sophus Michaëlis in una poesia contenuta nel volume su Hammershøi che egli pubblicò con Bramsen nel 1918. Mentre *Dust Motes Dancing in Sunbeams* è caratterizzato da porpora freddi, rossastri e grigio-violacei, e da fasci di luce che penetrano diagonalmente nella stanza, *Sitting Room. Study in Sunlight* si distingue per una tavolozza più calda, dai toni grigio-dorati, nella quale il sole entra più direttamente nello spazio. La rifrazione della luce è essenziale nell'arte di Hammershøi. In tutti i suoi dipinti, salvo uno, come vedremo alla fine, la sorgente naturale della luce rimane nascosta. Il suo ingresso nella scena segue sempre un percorso di opalescente obliquità, di attenuazione e filtraggio. La luce diventa un elemento della «struttura architettonica» dell'artista, perché contribuisce a definire le linee della stanza. Ma diventa anche un simbolo. A differenza degli impressionisti e dei pointillistes, che lavoravano con uno scintillio arbitrario di colori, Hammershøi impiegava tonalità spezzate e gradazioni tonali per creare quell'enigma spirituale che definisce la sua opera. Il motivo della luce in *Dust Motes Dancing in Sunbeams* è presentato con la medesima sensibilità alle impressioni già ricordata, che Knut Hamsun, nel 1891, riconobbe nella capacità di possedere quel particolare nervo che permette di sviluppare «una sensibilità così fine da poter soffrire perfino per il mormorio di atomi appena percepibili» la qualità più grande del poeta e, più in generale, dell'artista. È questa quasi atomica disgregazione delle particelle di polvere che Hammershøi cattura nei suoi studi della luce solare realizzati nel salotto affacciato sul cortile. Egli indaga il modo in cui la luce si dissolve e genera otticamente la differenziata scala cromatica dei grigi violacei, dell'oro e dei bruni grigiastri, con le loro scure gradazioni nello spazio circostante. Come scrisse Johannes Jørgensen a proposito dell'artista nel suo manifesto simbolista pubblicato su *Taarnet* nel 1893: «Egli considera la Vita come un vetro multicolore attraverso il quale la bianca Luce dell'Eterno viene rifratta». Hammershøi ha visto la luce. Come fenomeno pittorico, ma anche come luce metafisica, *satori*, come un'astrazione che modella alcuni dei suoi motivi più radicali.

(N.d.T. *Satori*: termine giapponese che indica l'illuminazione spirituale o il raggiungimento di una forma di consapevolezza improvvisa e profonda).

La via d'uscita

Hammershøi, nel suo *Interior with a View of an Exterior Gallery, Strandgade 30* (*Interno con vista su una galleria esterna, Strandgade 30*), del 1903 (fig. 72), propone una scena raramente presente nella sua opera, osservata dal vestibolo verso la galleria. In un duplice senso, appare come se fosse vista dal suo mondo interiore. Questa stanza aveva la peculiare caratteristica di ricevere una luce doppiamente attenuata, come abbiamo visto in precedenza nel tentativo di Des Esseintes di isolarsi dal mondo. I due ordini di finestre, quelli del vestibolo e quelli della galleria, offrivano all'artista l'opportunità di osservare e rappresentare un doppio gioco di luce tra le finestre esterne affacciate sul cortile e quelle interne della stanza, collocandosi in una posizione angolata che produceva otticamente una complessa griglia dall'aspetto illusorio, se non addirittura allucinatorio. Chiaramente questa doppia luce filtrata e smorzata affascinava Hammershøi. La scena è in controluce. L'artista si trova nell'oscurità e dipinge rivolto verso la luce. È racchiuso nella penombra che domina lo spazio. La sensazione che il mondo esterno si dissolva in una distanza quasi irreale è accentuata dalla resa della luce e dalla presenza dei due ordini di finestre. La realtà che si trova oltre appare infinitamente lontana e la stanza è protetta dall'esterno. La scena è svuotata di vita. L'artista si concentra invece su un'indagine formale, ma complessa e raffinata, delle relazioni tra superfici, profili e linee che, grazie ai due ordini di finestre, formano una sorta di eco di quadrati e rettangoli. Questi vibrano e si trasformano in un motivo astratto. Il dipinto lascia intendere che, sì, esiste questo mondo, ma che dietro di esso ve n'è anche un altro. Tra i due si stende un velo di luce che non raggiunge mai completamente il luogo in cui si trova l'artista. E dove ora, come unico oggetto della stanza, un cassettone occupa il posto di un soggetto sostitutivo. L'interno hammershøiano è, da un lato, saldamente strutturato e chiaramente definito nella forma; dall'altro, al tempo stesso, indeterminato, indefinibile e forse persino perturbante, poiché lo spazio risulta raddoppiato e il cassettone costituisce l'unico punto fermo. Nel rappresentare questa insolita configurazione spaziale, che rende il dipinto quasi tridimensionale, Hammershøi sperimenta con la percezione stessa: con la capacità dell'occhio di registrare e trattenere un mondo visibile accanto a un mondo in parte immaginato che si trova oltre. In *Interior with a View of an Exterior Gallery*, la fenomenologia della visione incontra il numinoso, l'elevato e l'Altro indeterminato che si trova al di là.

Osservando gli interni di Strandgade 30, potremmo legittimamente chiederci come sia possibile uscirne o riemergere in superficie. Nonostante l'intima immensità delle stanze e dei loro continui arretramenti e avanzamenti nello spazio, vi è qualcosa di claustrofobico negli interni di Hammershøi, specialmente in quelli di Strandgade 30. Essi costituiscono, come ormai dovrebbe essere chiaro, un mondo chiuso. Sigillato. Il confine tra interno ed esterno viene raramente attraversato. Quella soglia posta ai margini del mondo, che l'amico e collega artista di Hammershøi, L. A. Ring, aveva eletto a proprio soggetto privilegiato, sembra rappresentare per Hammershøi una possibilità quasi inesistente. Egli non sogna realmente di avventurarsi fuori o di liberarsi dai vincoli. Quella forma di liberazione non gli appartiene. La sua espansione non procede verso l'esterno, ma esclusivamente verso l'interno. Quando raffigura una figura sulla soglia, continua comunque a farlo dall'interno. Nel dipingere due di queste scene, Hammershøi si trovava probabilmente alla finestra del salotto interno, mentre ritraeva una modella collocata presso una finestra aperta dell'edificio sul retro, a ovest, oltre il cortile. Per raggiungere quel punto la donna non doveva uscire all'aperto; vi arrivava attraverso la galleria che collega le ali posteriori orientale e occidentale dell'edificio. Due rappresentazioni quasi identiche dell'interno del cortile di Strandgade 30 (fig. 74) la mostrano con un foulard bianco che, come la stessa finestra aperta dipinta di bianco, cattura e trattiene la luce del sole come un riflettore. La donna non incrocia lo sguardo né dello spettatore né dell'artista, ma guarda verso il cortile, forse per vedere chi stia bussando all'ingresso principale sottostante. Questo espediente quasi cinematografico, nel quale qualcosa che rimane fuori campo cerca di entrare nell'inquadratura, diventa emblematico del modo in cui il mondo e la realtà esterni sembrano voler penetrare all'interno senza riuscirci. In una terza versione del soggetto, *Interior of Courtyard* (*Interno del cortile*), del 1899 (fig. 75), l'artista si è ritirato ancora più indietro, nella stanza della domestica situata nell'edificio posteriore a nord-est, rappresentando la scena da quel punto di vista. Vediamo la galleria e l'edificio sul retro a ovest, con una finestra aperta all'angolo tra i due corpi di fabbrica. La donna che vi si trovava si è ritirata nell'oscurità. Rimane soltanto la finestra vuota, la cui cornice brilla nella luce del sole che colpisce e si concentra sull'angolo. Presenza e assenza.

Si può provare un certo sollievo osservando una fotografia (fig. 73) pubblicata nel 1907 sulla rivista *Hver 8. Dag* in relazione alla celebre intervista a Hammershøi intitolata *Naar Udstillingen nærmer sig* (Quando la mostra si avvicina). La fotografia mostra Hammershøi nel cortile di Strandgade 30, tra i due edifici posteriori. È inverno e il terreno è coperto di neve. L'artista si trova all'aperto, esposto agli elementi, mentre Ida Hammershøi guarda verso il basso dalla galleria soprastante. Dall'interno.⁽⁶⁶⁾

Quando noi morti ci destiamo- Il domestico, l'*Unheimliche* e l'enigmatico

La donna nelle stanze di Vilhelm Hammershøi rimane, attraverso il tempo e lungo tutto l'arco della sua carriera, essenzialmente la stessa. L'artista sembra aver fermato il tempo nei suoi interni. Ida non invecchia, non cambia, ma conserva un eterno diritto di presenza, di cittadinanza, come se non fosse altro che un ricordo o, forse più precisamente, una persistenza retinica di una visione e di una sensazione un tempo sperimentate. È rinchiusa in un santuario estetico, cristallizzata come il già menzionato insetto nell'ambra. In questo senso, i dipinti di Hammershøi sono abitati da presenze spettrali, fissate in quel punto d'incanto in cui l'osservatore inizia a dubitare «se un essere apparentemente animato sia davvero vivo e, viceversa, se un oggetto privo di vita non possa forse essere animato». Persino ai suoi contemporanei ciò suggerì un paragone tra Hammershøi e il maestro del macabro, Edgar Allan Poe.⁽⁶⁷⁾ Considerati sotto questa luce, i seriali drammi domestici di Hammershøi non sono accoglienti nel senso convenzionale del termine, ma piuttosto, per usare la parola di Sigmund Freud, *unheimlich*, perturbanti: insieme familiari, enigmatici e inquietanti.

(N.d.T. *Unheimlich*: termine reso abitualmente in italiano con «perturbante». Nella riflessione freudiana indica ciò che appare insieme familiare ed estraneo, suscitando un senso di inquietudine e spaesamento).

Strandgade 30 divenne *unheimlich* anche in un senso molto concreto nel 1909, quando un nuovo proprietario rilevò l'edificio, ormai piuttosto degradato, costringendo Ida e Vilhelm a lasciare il loro appartamento. Si trasferirono per breve tempo sull'altra sponda del porto di Copenaghen, in un appartamento al terzo piano di Kvæsthusgade 6. Ciò consentì a Hammershøi di mantenere il legame con il paesaggio marittimo del porto interno. L'artista sperava infatti di poter ancora dipingere le navi attraccate alle banchine (cfr. pp. 237-241). Ma, proprio come era accaduto nel 1897 quando la coppia si era trasferita nella nuova proprietà costruita da Ulrik Plesner su Åboulevard, il nuovo indirizzo non riuscì a ispirarlo artisticamente. Le stanze di Kvæsthusgade non soddisfacevano le sue esigenze estetiche e l'artista si trovò più lontano dalle navi che desiderava dipingere. Realizzò soltanto un unico studio incompiuto di alcuni relitti logorati dal tempo ormeggiati a Kvæsthusmolen, prima che la coppia si trasferisse nuovamente, questa volta nelle splendide stanze neoclassiche di Bredgade 25, in un appartamento al primo piano dell'ala laterale dell'edificio, dotato di un'eccellente illuminazione e persino di un piccolo giardino. Sebbene il porto fosse ormai ancora più lontano, i coniugi si trovavano più vicini al quartiere di Frederiksstad, alla parte più esclusiva della vecchia Copenaghen interna e alla Reale Accademia Danese di Belle Arti di Copenaghen, istituzione che l'artista conosceva bene e per la quale lavorava ancora occasionalmente.

A Bredgade 25 Hammershøi poté proseguire la sua pittura d'interni in stanze leggermente più ampie e dai soffitti più alti, libere degli ornamenti tardo-barocchi di Strandgade 30. Al loro posto vi erano semplici modanature, pannellature bianche e geometriche porte bianche a doppio battente, che gli offrivano quelle pure linee architettoniche che tanto apprezzava.

E improvvisamente è come se Ida invecchiasse, o piuttosto diventasse una persona che possiede un'età. L'Ida dei dipinti diventa identica alla donna quarantenne che egli ha sposato. La ritrae in queste stanze, di spalle, di profilo e frontalmente, proprio come a Strandgade 30, e accanto agli stessi mobili: il pianoforte squadrato e il tavolo da pranzo ovale in mogano. Ma ora ella dimostra la propria età, come se fosse stata sollevata fuori dalla sfera del sogno lirico e dell'immobilità senza tempo, fuori da quella crudeltà stranamente estetizzata che fino ad allora aveva caratterizzato i suoi interni. In un'opera, *Interior with Potted Plant on Card Table, Bredgade 25, 1910-11* (Interno con pianta in vaso su tavolino da gioco, Bredgade 25, 1910-11) (fig. 76), sembra addirittura averla raffigurata allegoricamente, per interposta persona, rappresentandola come la pianta solitaria della stanza. Come si è già accennato, Ida amava i fiori e le piante e, come suo fratello Peter Ilsted, desiderava portare la natura all'interno della casa. La famiglia Ilsted, che Ida e Vilhelm visitavano regolarmente, rifletteva questa gioiosa inclinazione verso la natura; perfino uccelli selvatici entravano e uscivano liberamente dalle stanze della loro abitazione.⁽⁶⁸⁾ Ida sembra aver portato con sé questa passione poetica e le fotografie mostrano come la successione degli appartamenti della coppia conservasse qualcosa di questo tocco vegetale, sebbene attenuato; e tuttavia questi

aspetti vennero sistematicamente eliminati dai dipinti di Hammershøi. Eppure la pianta solitaria sul tavolo in *Interior with Potted Plant on Card Table, Bredgade 25* testimonia la presenza e la vicinanza di Ida nelle stanze, anche quando non è rappresentata direttamente.

La pianta disegna il proprio arabesco verde contro la superficie della parete grigio-bianca della stanza situata oltre le porte bianche pannellate. La pianta in vaso non possiede linee architettoniche: i suoi viticci ornamentali e la sua crescita imprevedibile si avvolgono attorno ai sostegni che la sorreggono, le uniche linee rette capaci di sostenere il suo potenziale dispiegarsi. Come rappresentò se stesso Hammershøi a Bredgade 25? Con una passione altrettanto ironica quanto controllata. È presente nell'interno e, al tempo stesso, assente. Tra il 1910 e il 1912 l'artista dipinse tre interni nei quali compare il proprio cavalletto, richiamando così una sua precedente rappresentazione di una scena analoga realizzata a Strandgade 30 nel 1907 (fig. 44). In queste tre opere non è Ida a voltarci le spalle, ma l'artista stesso. Nelle tre immagini, quasi identiche tra loro, varia la luce laterale proveniente dalle finestre, sposta una sedia dentro o fuori dall'inquadratura e lascia comparire sul tavolo di mogano la familiare ciotola color crema, probabilmente proveniente dalla manifattura svedese di porcellane Gustavsberg. Ma ciò che vediamo è l'artista nel suo studio, messo in scena poeticamente attraverso il cavalletto e la tavola da pittura sulla quale tendeva la tela. Anche il cavalletto ci volta le spalle. Non ne vediamo il dipinto (fig. 77). In un'altra opera vediamo una sedia, pronta perché l'artista vi si sieda e inizi a lavorare (fig. 78). Tuttavia questa messa in scena contiene un paradosso: Hammershøi è già nella stanza, intento a dipingere la scena da una posizione opposta rispetto al cavalletto. Egli dipinge il proprio strumento di lavoro, trasformando se stesso in uno di quegli oggetti che, anno dopo anno, aveva rappresentato come essenziali: le cose della stanza, alle quali conferisce un'aura che le rende depositarie e dispensatrici di significato. In questo caso esse diventano emblemi di lui stesso: nell'interno del 1912 le raffigura con una squisita purezza estetica, pienamente all'altezza di *Open Doors* (Porte aperte) o di *Dust Motes Dancing in Sunbeams* (Pulviscoli danzanti nei raggi del sole). Hammershøi è illuminato da un'aura estetica di luce, rappresentando se stesso come identico allo strumento che più di ogni altro incarnava il vero significato della sua vita: il cavalletto. Un momento di autoriconoscimento, di umorismo ironico o della sottile ironia dell'esteta?

Qualunque sia la risposta, qualcosa è cambiato. Hammershøi si è spostato da una stanza all'altra in un senso che va oltre quello fisico. L'oggetto estetico è diventato lui stesso. E Ida viene raffigurata come una fragile creatura che cresce nella stanza come una delicata pianta.

Che cosa è accaduto, dunque? Secondo i diari di Svend Hammershøi, tutto ebbe inizio nel 1894, pochi anni dopo l'improvviso matrimonio di Ida e Vilhelm. Il diario di Svend offre occasionali scorci sulle difficoltà che la coppia sembra aver affrontato fin dall'inizio della vita coniugale.⁽⁶⁹⁾ Difficoltà legate a violenti sbalzi d'umore e alla malattia, alla patologia mentale che Ida potrebbe aver ereditato dalla madre e all'affezione somatica che la colpì nel 1906. La malattia mentale è difficile da diagnosticare e l'affezione del periodo per l'etichetta di «nevrasenia» non è del tutto adeguata, mentre la «isteria» freudiana appare paternalistica e sessista. È tuttavia chiaro che Ida non fu sempre la donna vivace, aperta e serena che talvolta sapeva essere. Era nervosa, secondo le testimonianze cadeva in accessi di collera durante le sue «crisi» e a volte soffriva d'ansia. La coppia era inoltre addolorata, come osservò il primo biografo di Hammershøi, Alfred Bramsen, dal fatto di non avere figli.⁽⁷⁰⁾ Quando, durante un viaggio in Italia nell'autunno del 1907, i due coniugi furono erroneamente arrestati con l'accusa di falsificazione di denaro, Ida subì quello che lei stessa definì «uno shock nervoso».⁽⁷¹⁾

La sua instabilità psichica, unita al silenzio opprimente di Vilhelm e alla sua natura introversa, nervosamente tesa e incline a evitare il conflitto, rese talvolta difficile la vita della coppia. A ciò si può aggiungere la sua assoluta dedizione al lavoro, che si svolgeva proprio negli spazi in cui i coniugi vivevano e che non poteva essere ignorata; al contrario, dominava gran parte dell'ambiente domestico. Nei suoi diari del 1904 e del 1905, Svend Hammershøi scrive della «sfortunata ombra che talvolta oscura la sua mente» e descrive diversi episodi avvenuti tra i coniugi nell'estate del 1904 e, retrospettivamente, nel 1894. Più di una volta le «crisi» di Ida spinsero Vilhelm a trasferirsi temporaneamente in albergo nei momenti più difficili e portarono la coppia a consultare sia un medico sia uno dei più noti psichiatri dell'epoca, Alexander Friedenreich, che aveva sostituito il famigerato Knud Pontoppidan nel Sesto Reparto dell'Ospedale Municipale di Copenaghen.⁽⁷²⁾ La situazione era chiaramente seria. Una personalità introversa si trovava di fronte a una personalità estroversa e reattiva, che lo chiamava continuamente a rispondere delle proprie mancanze. In tali occasioni Ida dichiarava di volere il divorzio. Come scrive Svend: «Mi dispiace molto per [Vilhelm] e non sono in grado di consigliarlo. In verità, la questione è assai difficile; è terribile ciò che gli esseri umani possono infliggere a se stessi e agli altri sotto forma di tormento quando, se le cose fossero diverse, potrebbero essere felici come chiunque altro.»

Adottando il linguaggio psichiatrico del suo tempo, Svend scrive che Ida è «molto nervosa, isterica, folle. Un po' di tutte e tre le cose» e che non si potrebbe «nutrire la minima speranza di guarigione». Entro la primavera del 1905, tuttavia, aveva cambiato tono, osservando che Ida era ormai così dolce da far dimenticare completamente i suoi periodi più oscuri.⁽⁷³⁾ Eppure, nella primavera del 1906, Ida si ammalò gravemente e fu sottoposta a un intervento per un tumore maligno. Non si trattava di una questione di poco conto. Fu un'operazione importante che riempì sia Ida sia Vilhelm di profonda angoscia. Temevano per la sua vita. La paura della morte sperimentata da entrambi trova la sua più bella testimonianza pittorica nei due ritratti che Vilhelm realizzò nel 1907: *Ida Hammershøi, the Artist's Wife, with a Teacup / Portrait of the Artist's Wife Ida Hammershøi, née Ilsted* (Ida Hammershøi, moglie dell'artista, con una tazza da tè / Ritratto della moglie dell'artista Ida Hammershøi, nata Ilsted) (figg. 79, 80). Questi ritratti della convalescente Ida la mostrano per ciò che realmente era: vediamo il volto reale dietro l'oggetto estetico in cui era stata trasformata in tanti interni. Nei due monumentali ritratti Hammershøi raffigura Ida frontalmente al tavolo da pranzo, coperto da una tovaglia bianca. La mano sinistra riposa sul tavolo, mentre la destra mescola il contenuto di una tazza di porcellana bianca. La tazza diventa l'oggetto estetico dei dipinti, la cosa. Tutto il resto è umano, profondamente umano: empatico, compassionevole, teneramente attento. Ida non porta la fede nuziale, come invece accade in *Two Figures. Double Portrait of the Artist and his Wife* (Due figure. Doppio ritratto dell'artista e di sua moglie) (fig. 39), dipinto a Londra nel 1898. La coppia è tornata nella propria casa di Strandgade 30 e Vilhelm è uscito completamente dalla composizione, spogliandola della sua consueta intenzione sublimante. Ciò che rimane è la verità. Uno dei ritratti è dipinto in tonalità grigio-verdi, il cui pallore malsano ricorda all'osservatore la vicinanza della morte; l'altro è invece reso in calde tonalità rosso-brune che testimoniano il ritorno della vita. Hammershøi ritrae Ida senza sentimentalismi, con profonda umanità, cogliendo sia la paura della morte di lei sia la propria, insieme a una lucida consapevolezza della fragilità dell'esistenza. Le due opere non perseguono alcun ulteriore scopo, nessuna esigenza ideale, nessuna costrizione stilistica. Hammershøi guarda la moglie con una chiarezza nata da ciò che la sua operazione aveva risvegliato in lui: la partecipazione umana. Dopo l'intervento di Ida, Hammershøi si rivela come pittore di esseri umani, creando queste opere come autentici atti d'amore. La gratitudine che traspare con evidenza dai due ritratti suggerisce una sorta di resa dei conti con ciò che Svend Hammershøi, in uno sfogo esasperato già nel 1901, aveva liquidato come la «inesauribile faccenda degli interni» di suo fratello.⁽⁷⁴⁾ Se solo avesse saputo quanti interni sarebbero ancora arrivati negli anni successivi. In effetti, nel 1908, Svend Hammershøi annota che Vilhelm è «stanco di dipingere interni».⁽⁷⁵⁾

Ricordi

In termini tematici, le trasformazioni nel tempo e nel significato che emergono confrontando *Two Figures. Double Portrait of the Artist and his Wife* (Due figure. Doppio ritratto dell'artista e di sua moglie) (fig. 39) con le due versioni di *Ida Hammershøi, the Artist's Wife, with a Teacup* (Ida Hammershøi, moglie dell'artista, con una tazza da tè) (una delle quali reca il titolo *Portrait of the Artist's Wife Ida Hammershøi, née Ilsted* (Ritratto della moglie dell'artista Ida Hammershøi, nata Ilsted)) (figg. 79, 80), trovano un parallelo nell'ultimo e simbolico dramma di Henrik Ibsen, *Når vi døde vågner* (Quando noi morti ci destiamo) (1899), nel quale il drammaturgo, confrontandosi con se stesso, descrive il prezzo delle aspirazioni artistiche ideali. Jens Thiis riconobbe qualcosa di analogo nell'opera di Hammershøi quando scrisse che gli interni dell'artista sembravano come abbandonati da ogni forma di vita, lasciando dietro di sé «una tensione che non può essere risolta, il residuo di un dramma umano consumato».⁽⁷⁶⁾ *When We Dead Awaken* è un dramma che ha per protagonista un artista. In esso lo scultore Rubek e la sua musa Irene giungono a una consapevolezza tardiva, troppo tardiva, del prezzo della loro ideale passione artistica:

IRENE. Noi vediamo ciò che è irrimediabilmente perduto soltanto quando...

PROFESSOR RUBEK. Quando...?

IRENE. Quando noi morti ci destiamo.

RUBEK. E che cosa vediamo davvero allora?

IRENE. Vediamo che non abbiamo mai vissuto.⁽⁷⁷⁾

Entrambe le figure ormai invecchiate di Ibsen non sono che ombre di ciò che un tempo furono e non sono più. Ciò che presta loro una tremolante apparenza di vita sulla pagina e sulla scena sono le vesti nelle quali sono avvolte, che conferiscono loro un profilo scultoreo, fino al momento in cui, senza redenzione possibile, cadono preda del gelo eterno e

scompaiono in una valanga di neve e di indiscriminato candore. Alla fine Ibsen cristallizza le due figure in forme congelate, simili al monumento scultoreo che aveva rappresentato la grande ambizione delle loro vite. Il loro comune progetto artistico, con Irene come modella e Rubek come scultore, portava il titolo *The Resurrection Day* (Il giorno della resurrezione). Ma le loro stesse vite non furono segnate dalla resurrezione bensì dal declino. Per loro non esiste salvezza. Il figlio nato dalla loro impresa comune fu l'opera stessa, un'opera d'arte, non un figlio della vita, del desiderio, della loro carne. E così quell'opera era destinata al mausoleo dell'arte, al museo, piuttosto che al fertile terreno della vita. Irene lo comprese fin dall'inizio; Rubek lo comprese troppo tardi. Per questo è lei a pronunciare il giudizio sull'ambizione artistica di Rubek con le parole: «Prima l'opera d'arte, poi l'essere umano». L'artista dirige il proprio idealismo appassionato verso l'opera e lontano dall'Altro. Con la propria presenza, Irene attraversa le sconfinite pianure della morte e infine ritorna nella vita di Rubek come la sua coscienza. Ciò che si apre davanti a loro quando si incontrano di nuovo non è la porta della redenzione, ma quella della morte. Irene giunge con piena consapevolezza della perdita del suo amore; Rubek senza una piena consapevolezza della spietatezza del proprio idealismo artistico. È venuta a prenderlo, offrendogli così l'opportunità di smettere di fingere.

Ibsen porta Irene e Rubek alla vita nello spazio del dramma, come figure sulla scena, e così facendo crea una sequenza testuale che è anche un'immagine. In un unico gesto unitario costruisce un ponte tra testo e immagine. Questo movimento appartiene all'arte da sempre. Tuttavia, attorno al 1900, venne coltivato con un particolare fervore trascendente, fino al punto in cui i confini tradizionali tra letteratura e arti visive furono oltrepassati con conseguenze di vasta portata.

Sulla loro scia vennero trasgrediti anche altri confini: tra i vivi e i morti, tra il fisico e il metafisico. Ciò poneva esigenze particolari. Come dare forma e portare alla luce un testo o un'immagine fatta di immaginazioni e sensazioni la cui essenza stessa sembrava indeterminata? Una possibile via era il simbolo. E, da lì, il modello lirico attraverso il quale gli artisti, lavorando con un materiale dato, potevano «dire qualcos'altro», qualcosa che andava oltre il fisico, e compiere un salto da una forma d'arte a un'altra, da un modo di essere a un altro.

Nell'opera di Ibsen questa fluida transizione tra realtà e simbolo si manifesta approssimativamente a metà della sua produzione drammatica, quando avviene il passaggio dal dramma naturalista a quello simbolista. Ciò non accade attraverso un capovolgimento dichiarato della drammaturgia, ma quasi impercettibilmente, in quello stesso ambiente domestico in cui si svolgono i suoi drammi. Improvvisamente compaiono sulla scena figure che, pur essendo presenti attraverso le loro battute, non lo sono realmente in senso letterale. Si potrebbe dire che Ibsen sfrutta fino in fondo le possibilità offerte dal teatro. Sulla scena tutto deve essere mostrato secondo le unità di tempo, luogo e azione, compresi i sogni e il mondo intangibile del pensiero umano. Ma nei drammi di Ibsen queste figure simboliche diventano così decisive da modellare il corso stesso dell'azione. Per prendere in prestito il linguaggio di Freud, si potrebbe dire che Ibsen permette all'«inconscio» di impadronirsi della coscienza. Egli costruisce la scena con determinanti invisibili ma è costretto dalle esigenze del genere teatrale, dal credo secondo cui tutto deve essere reso visibile, a lasciare che l'«inconscio» avanzi e prenda la parola.

È difficile stabilire con precisione quando e dove ciò avvenga in Ibsen, ma se dovessimo scegliere *Rosmersholm* (Rosmersholm) (1886), non saremmo lontani dal vero. È qui, nella metà degli anni Ottanta dell'Ottocento, che il passaggio dal Naturalismo al Simbolismo diventa visibile in Ibsen, come in molti altri autori europei. Ed è precisamente in questo momento che Hammershøi comincia a collezionare sistematicamente le opere teatrali di Ibsen.

Jean Moréas, come abbiamo visto, voleva che la poesia simbolista racchiudesse l'idea in una forma percepibile ai sensi.⁽⁷⁸⁾ Leggere gli ultimi drammi di Ibsen è un'esperienza particolare, poiché in ciascuno di essi queste figure simboliche compaiono all'interno di un contesto naturalistico. Come lettori, veniamo introdotti in un mondo riconoscibile e tuttavia, proprio nonostante la sua riconoscibilità, siamo chiamati ad accettare la presenza di figure immaginarie. È questa la richiesta che Ibsen rivolge al lettore o allo spettatore: essere capaci di conciliare mondi paralleli, nei quali una realtà rappresentata con estrema precisione è abitata da figure provenienti da un altro regno, figure la cui presenza può apparire plausibile ma la cui stessa natura sembra non appartenere a quel mondo. I confini della realtà vengono infranti e il metafisico si rende presente in un modo che contraddice radicalmente le leggi della fisica.

Questo paradosso ineludibile del teatro di Ibsen nel decennio che precede il 1900 è altrettanto evidente nel campo delle arti visive. Come abbiamo visto, l'arte dell'epoca si trova in una situazione analogamente complessa, sospesa tra realtà, simbolo e allegoria. Per questa ragione anche le arti figurative sono teatrali. Devono mostrare ciò che hanno da dire. Gran parte dell'arte del movimento decadente attorno al 1900 è, come si è osservato, di origine letteraria. Essa attinge direttamente o indirettamente a una serie di miti allora riportati in vita e si confronta attivamente, seppure in modo

indiretto, con le esperienze sociali, politiche di genere ed esistenziali del suo tempo. Porta in sé un anelito trascendente, ripetuti tentativi di oltrepassare i limiti della realtà e di creare simboli adeguati a tale aspirazione. Hammershøi è esemplare in questo contesto perché, come Ibsen, entra negli spazi domestici e costruisce un dramma non malgrado, ma a partire dalla quotidianità: dai suoi oggetti e dalle sue abitudini. Lo realizza popolandolo le sue stanze di figure la cui presenza appare al tempo stesso reale e immaginaria e la cui idea è, per usare le parole di Moréas, rivestita di «una forma percepibile ai sensi», resa riconoscibile alla percezione. Si potrebbe dire che Hammershøi tenta di rappresentare la stessa cosa che Rubek ricerca in *When We Dead Awaken* (Quando noi morti ci destiamo): ossia gli «ingranaggi interiori della natura di un artista» oppure, più vicino alla formulazione originale, ciò che un artista appare interiormente.⁽⁷⁹⁾ Hammershøi cerca di rappresentare l'interiore attraverso l'esteriore, di portare alla luce un'esperienza maschile dell'ispirazione muta e dolorosa.

Tenendo presente la fedeltà di Hammershøi alla realtà, si può definirlo, come è stato sostenuto, un pittore fenomenologico. Un dipinto come *Open Doors* (Porte aperte), del 1905 (fig. 63), si fonda su un'osservazione precisa del mondo e vi rimane ancorato. La sua ricerca artistica assume la forma di una fedeltà all'apparenza esteriore della realtà, nella quale interni e figure sono rappresentati con sobrietà, nella loro nuda presenza, apparentemente spogliati di ogni imposizione interpretativa. Hammershøi vede ciò che è. E tuttavia il suo sguardo apre porte su un mondo all'interno del mondo, nei suoi spazi intermedi. Attraverso queste osservazioni trascendenti, Hammershøi passa nel territorio del simbolico. In altre parole, nella sua arte la passione appare mascherata da fenomenologia. E qui si potrebbe dire, non in modo illustrativo ma per analogia e corrispondenza, che le figure incorporee di Ibsen entrano in scena e popolano il palcoscenico di Hammershøi.

Tre anni dopo la morte di Hammershøi, uno degli artisti che ne raccolsero l'eredità, il pittore italiano Giorgio De Chirico, scrisse in *Sull'arte metafisica* (1919) che la pittura metafisica conteneva ciò che egli descriveva come la beatitudine di una profonda contemplazione, generata dalla costruzione e dalla combinazione attentamente meditate delle forme, siano esse nature morte che hanno preso vita oppure figure che si sono immobilizzate.⁽⁸⁰⁾ Questa incertezza, se il dipinto contenga figure appena chiamate alla vita oppure una vita trasposta nella morte, caratterizza l'esplorazione dello spazio e dell'individuo da parte di Hammershøi, soprattutto di Ida. I suoi interni sono, come i drammi di Ibsen, popolati da «morti viventi»: i morti richiamati alla vita in un irresolubile conflitto artistico tra la dedizione ai rapporti umani e la creazione di un'opera come qualcosa di unico, qualcosa di definitivamente Altro. Si potrebbe perfino definire stoici questi dipinti. Essi reinterpretano infatti non soltanto «il meraviglioso» ma anche «il terribile» del loro tempo, del corpo e dell'anima umani, con una severa armonia conquistata a fatica che si estende fino alla morbida pennellata con cui Hammershøi costruisce le sue figure e le sue scene. Attraverso la loro architettura e figurazione, e attraverso la relazione tra queste due dimensioni, i suoi dipinti incarnano silenziosamente le parole che Ibsen lascia fluire dai propri personaggi. Essi incarnano quella sofferenza che, sotto forma di donna, ritorna tra i vivi nel dramma di Ibsen per assicurarsi che essi cessino il loro quotidiano morire e giungano infine a morire davvero.

L'Ida di Hammershøi nella stanza è un'evocazione, e qualcosa di simile accade in Ibsen. Irene entra nello spazio di Rubek in *When We Dead Awaken* (Quando noi morti ci destiamo) soltanto perché un tempo vi fu sacrificata, lasciandovi dietro di sé un vuoto, uno spazio negativo che la sua opera non è stata capace di colmare. In modo analogo, la figura di Hammershøi incarna desiderio e frustrazione. Il fascino da cui nasce la donna del suo universo, e al quale ella stessa è sottoposta, non trova mai una vera risoluzione. Nei suoi dipinti la luce cade illuminando il collo della donna o la pelle scoperta, conferendo al suo corpo una gravità scultorea: «nuda avvenenza», come la definisce Rubek in Ibsen. Ma, nonostante la presenza sensuale della donna, tra lei e l'artista non scocca alcuna scintilla. In un certo senso, la donna di Hammershøi ha voltato le spalle al pittore e allo spettatore nel preciso momento in cui egli l'ha collocata sulla tela. Noi e lui, allo stesso modo, con l'artista nel ruolo di Giobbe, siamo sottoposti a prove che sfidano ogni ragione e ne usciamo diminuiti.

In *When We Dead Awaken* (Quando noi morti ci destiamo), Rubek dice a proposito del processo artistico: «E la superstizione si impossessò di me: se ti avessi toccata, se ti avessi desiderata con i miei sensi, la mia anima sarebbe stata profanata e non sarei stato più capace di realizzare ciò a cui aspiravo.» La modella Irene si erge nuda sul suo piedistallo, offrendo se stessa nel pieno della sua immensa delusione per essere diventata nulla più che la presenza illusoria dell'artista, una forma scultorea sensuale.

Per Hammershøi, come per il Rubek di Ibsen, si tratta del paradossale difetto di vita insito nella creazione: quel trasferimento instabile di energia da un campo all'altro che è proprio dell'arte, l'oggettivazione della sublimazione attraverso la quale l'opera diventa la cosa essenziale, separata da ciò che l'ha generata. Come si è visto, *Two Figures. Double Portrait of the Artist and his Wife* (Due figure. Doppio ritratto dell'artista e di sua moglie) (fig. 39) rappresenta

proprio questo genere di sublimazione, quella che spinge Irene in *When We Dead Awaken* a esclamare: «L'artista che odio!»⁽⁸¹⁾ Se passiamo dal doppio ritratto di Hammershøi del 1898 al dramma di Ibsen del 1899, il parallelismo tra immagine e testo diventa completo. Quando Rubek cerca di descrivere e spiegare l'opera monumentale modellata dall'ispirazione offerta dal corpo nudo di Irene, lo fa con disgusto di sé. Poiché l'opera che la raffigurava non era soltanto un'immagine di lei; era altrettanto una rappresentazione del sacrificio condiviso che aveva accompagnato la sua creazione: «Sì, ma lascia che ti dica anche come ho collocato me stesso nel gruppo. Davanti, accanto a una fontana, come qui, siede un uomo gravato dal senso di colpa, incapace di liberarsi completamente della crosta terrestre. Lo chiamo il rimorso per una vita sprecata. Siede lì e immerge le dita nel ruscello gorgogliante, per lavarle, per renderle pure, ed è divorato e tormentato dal pensiero che non ci riuscirà mai, mai. Mai, in tutta l'eternità, raggiungerà la libertà e la nuova vita. Rimarrà per sempre prigioniero nel suo inferno.»⁽⁸²⁾

Nel doppio ritratto di Hammershøi vediamo l'artista seduto nell'oscurità, nell'inferno, intento a plasmare l'opera alla cui resurrezione egli stesso non prenderà mai parte e la cui vita è immaginaria rispetto a quella che le è servita da sfondo, da sorgente e da impulso più profondo. Ma l'artista non è l'unica vittima. In Ibsen una vendicatrice dopo l'altra attraversa le bianche pianure della morte o le oscure profondità del mare, cercando di devastare l'arte e la matrice stessa della sublimazione. Nell'arte di Hammershøi il corpo femminile viene spogliato e disseccato, un corpo che nella sua giovinezza era stato pieno di presenza, carnalità e radiosa consistenza fisica. Egli osserva questo processo con uno sguardo dolente in un autoritratto del 1913 dipinto per gli Uffizi (fig. 81). Solleva il pennello verso la tela. Non vediamo ciò che sta dipingendo. Vediamo soltanto i suoi occhi attenti, toccati dalla tenue tenerezza che nasce da una tarda consapevolezza delle conseguenze di quella «inesauribile faccenda degli interni». Il risultato è una figura esile, *Nude Female Model, 1910* (Modella femminile nuda, 1910) (fig. 82), tuttavia rappresentata con delicata cura e con una sobrietà inquieta che va oltre ciò di cui il tardo Ibsen era capace. Demonizzare le donne non apparteneva al mondo di Hammershøi, mentre in Ibsen quell'impulso rimase costante e inestinguibile. In *Nude Female Model* è come se la donna venisse all'esistenza nell'arte di Hammershøi come qualcosa di reale e concreto, non evocata da qualcos'altro, ma come qualcosa di sognato e condannato. Una figura reale inscritta in una realtà oggettiva, una nuova oggettività che non ha bisogno di dispositivi simbolici o allegorici. L'artista non persegue alcun programma che vada oltre ciò che è strettamente esistenziale: come appare un essere umano, in questo caso una donna, quando viene spogliato di ogni velo ed esposto a uno sguardo che non cerca altro che la verità? Se la *Nude Female Model* (Modella femminile nuda) di Hammershøi è impietosa nel suo realismo, la sua rappresentazione non è priva di sensibilità. In un altro caso, come in *Standing Female Nude, 1909–10* (Nudo femminile in piedi, 1909–10) (fig. 83), il tentativo dell'artista di un approccio autentico si manifesta in particolari incisioni tracciate con il manico del pennello in vari punti della trama della tela, finché i segni si addensano proprio tra le gambe della donna, immediatamente sotto le ginocchia. Improvvisamente e senza preavviso, questi graffi sembrano sostituire le consuete morbide pennellate tamponate sulla «pelle» della tela. Sembra difficile per l'artista rivelarsi completamente e dichiararsi in questo grande dipinto. Ed è difficile anche per la donna, la modella, che china modestamente il capo e si copre il seno con il braccio.

Il desiderio che, per così dire, si era ritirato in un bozzolo quando la sublimazione si impose e l'idealità prese forma, viene descritto da Rubek in *When We Dead Awaken* (Quando noi morti ci destiamo) come le sue «visioni»: le opere non create. Esse sono custodite in uno scrigno saldamente chiuso nella sua mente, uno scrigno di cui non possiede più la chiave.

Ma Hammershøi una chiave del genere la possiede. E nell'ultima fase della sua carriera la estrae. Il paradosso delle strategie di liberazione maschili in Ibsen e in Hammershøi è che entrambe cercano la salvezza attraverso la donna, o le donne, che hanno inserito nella loro opera in funzione dell'opera stessa. Nel dramma di Ibsen il destino di Rubek è determinato dal modo in cui gli uomini richiamano a sé le donne che un tempo hanno sepolto troppo presto. Il destino di Hammershøi è invece quello di non aver mai smesso di dipingerle. Entrambi gli artisti trovano nella figura della donna la chiave dello scrigno delle opere ancora non realizzate e del testo che continua a essere scritto.

When We Dead Awaken è l'opera finale e conclusiva di Ibsen sul prezzo richiesto dall'insieme dei testi che egli ha consegnato al mondo. Un riflesso deformato, paragonabile alle mostruose smorfie animalesche che Rubek scorge dietro i busti ufficiali dei grandi e dei buoni del suo tempo. Un incubo che Hammershøi, in modo eccezionale e curiosamente indifeso, tenta di scalfire attraverso le cosce delle donne nude che dipinge. In *When We Dead Awaken* l'artista idealista e la sua modella scompaiono in una valanga di freddo, neve e ghiaccio. E Hammershøi? Ebbene, qui la fatalità viene trattenuta, visibilmente e invisibilmente. Congelata davanti allo sguardo come un edificio immobile spolverato di neve cristallina sul tetto. Oppure dischiusa in interni nei quali permane l'idea di qualcos'altro, di qualcosa che continua a

indugiare: una luce che scintilla negli spazi tra le porte, nei traversi delle finestre, ma che non entra mai senza essere filtrata. E un'oscurità attorno alla quale le figure raccolte in se stesse si chiudono. Gli interni di Hammershøi, come i drammi da salotto di Ibsen, sono tutto fuorché accoglienti; sono *unheimlich*. I suoi dipinti sono abitati da presenze, collocati precisamente in quel punto enigmatico e incantatorio in cui l'osservatore comincia a dubitare se la figura sia viva oppure stia venendo richiamata alla vita dal regno dei morti.

Anziché ricorrere all'*Unheimliche* di Freud, potremmo anche prendere in prestito il termine cinematografico *suspense*: quel disagio insinuante, quella sensazione di paura e tensione che nasce dall'incertezza e dall'instabilità. Nel teatro o nel cinema la *suspense* serve a generare l'impressione che nella stanza o nell'ambiente sia in gioco qualcosa di decisivo. Qualcosa sta per accadere. La sua presenza aleggia come un presentimento. Hammershøi era straordinariamente abile nel creare *suspense* nei suoi interni, con figure o senza figure. Non accade nulla, eppure si avverte distintamente che qualcosa accadrà. Non sorprende quindi che il grande regista danese Carl Th. Dreyer abbia trovato in Hammershøi una fonte di ispirazione per la propria scenografia; anche nelle opere di Dreyer gli interni spogli, le figure solitarie, le stanze ridotte all'essenziale e la luce filtrata diventano portatori di significato. In un saggio del 1955, pubblicato originariamente sul quotidiano *Politiken*, Dreyer descriveva questa semplificazione come una strategia artistica: «L'arte deve rappresentare la vita interiore, non quella esteriore. Dobbiamo quindi allontanarci dal naturalismo e trovare modi per introdurre l'astrazione nelle nostre immagini. [...] Il regista può infondere un'anima alle sue stanze attraverso la semplificazione, eliminando tutto ciò che è superfluo a favore di quei pochi oggetti che, in un modo o nell'altro, possiedono valore come testimonianza psicologica della personalità di chi le abita.»⁽⁸³⁾ Dreyer non costruiva semplicemente composizioni pittoriche; utilizzava gli interni e gli oggetti individuali come specchi della psiche umana, di ciò che si agita nella mente, generando così *suspense* psicologica nei suoi film. Già nel suo esordio cinematografico del 1919, *Der Præsidenten* (Il Presidente), e più tardi in *Vredens dag* (Dies Irae) del 1943, *Ordet* (La Parola) del 1955 e *Gertrud* del 1964, Dreyer fece uso di importanti inquadrature e ritagli compositivi, di una semplificazione ascetica degli interni e di una luce progressivamente schiarita. Come Hammershøi, Dreyer riuscì a unire bellezza e dolore, passione emotiva estrema e una lucida calma all'interno di un'estetica classica.⁽⁸⁴⁾ Possedeva il dono di evocare un'atmosfera intensa, essenziale e coinvolgente, nella quale qualcosa, o qualcuno, è presente nella stanza e allo stesso tempo rimane invisibile. In *Vredens dag* (Dies Irae) Dreyer utilizza la macchina da presa in modo soggettivo, quasi voyeuristico, nella rappresentazione statuaria e scultorea della protagonista Anne e di ciò che si agita dentro di lei. Dreyer considerava la rappresentazione dell'anima il compito supremo del cinema.

Nel documentario-ritratto *Carl Th. Dreyer* realizzato da Jørgen Roos nel 1966, il regista parlò del modo in cui aveva creato gli interni di *The President*: «Nell'arredamento di quegli interni fui ispirato da Vilhelm Hammershøi, la cui specialità consisteva nel dipingere stanze vuote: immagini di straordinaria bellezza.» L'interno spoglio assume un significato particolare anche in *Ordet* (La Parola), tratto dall'omonimo dramma del 1932 del teologo e poeta danese Kaj Munk. Il film culmina in un miracolo quando Johannes, figura cristologica, risuscita la cognata Inger dalla morte. Ciò avviene per la forza della fede e della parola; ma nella versione di Dreyer è sostenuto, anzi visualizzato, dall'atmosfera hammershøiana della stanza. Questa resurrezione, questo risveglio nel quale qualcosa di morto viene richiamato alla vita, è ciò che unisce Ibsen, Hammershøi e Dreyer nelle loro transizioni sinestetiche tra parola e immagine, tra interno ed esterno. In Hammershøi assume la forma di una trasformazione lirica nella quale i dipinti evocano ciò che rimane non detto e danno origine a qualcosa di metafisico.

Una sensibilità riconciliatrice

Successo e malattia

Dopo un soggiorno di tre mesi a Londra, dove l'artista presentò una piccola mostra personale di studi, riallacciò vecchie amicizie e ne strinse di nuove nell'ambiente culturale britannico, Ida e Vilhelm fecero ritorno a Copenaghen nel gennaio del 1913. Si trasferirono nel loro nuovo ed esclusivo appartamento a Strandgade 25, affacciato sul porto interno. L'abitazione occupava il primo piano di una delle due identiche e monumentali dimore tardo-barocche della Compagnia Asiatica, con finestre rivolte verso il porto e incurvate fino allo stesso portale che la coppia aveva osservato dalla propria precedente casa di Strandgade 30 per quasi dieci anni: un motivo che Hammershøi aveva dipinto più volte. Ora attraversavano quel portale per entrare nella residenza che sarebbe stata l'ultima della loro vita. I

coniugi avevano finanziato una ristrutturazione che conferì all'appartamento un aspetto imponente: alte e strette finestre bianche a piccoli riquadri, pareti grigio caldo con pannellature bianche, porte rivestite di pannelli bianchi e una lunga teoria rettilinea di stanze, con ampie assi di legno scuro verniciato che attraversavano quattro saloni comunicanti. Era uno studio d'artista esemplare per un pittore. Il decennio precedente era stato un periodo di successo per Hammershøi. La sua notorietà era cresciuta costantemente: a livello internazionale grazie alle esposizioni, alle vendite e all'attenzione della critica più autorevole; nell'area nordica attraverso mostre in Svezia, Finlandia e Russia. In Danimarca ricevette diversi prestigiosi incarichi e una stima sempre maggiore per l'originalità del suo lavoro. Nel 1902 Hammershøi figurava tra gli artisti incaricati di realizzare importanti decorazioni per la nuova opera totale dell'architetto Martin Nyrop, il Municipio di Copenaghen appena completato. Il suo contributo comprendeva due grandi dipinti architettonici raffiguranti il Ladegården e l'Almindeligt Hospital, due istituzioni assistenziali della città. Nel 1905 e nel 1907, come già ricordato, tenne mostre personali a Berlino e a Londra. Nel 1909 sette opere di Hammershøi furono esposte all'Internationale Kunstausstellung del Glaspalast di Monaco, dove gli venne assegnata una medaglia d'oro. Nello stesso anno fu eletto membro effettivo dell'Assemblea della Reale Accademia Danese di Belle Arti e, nel 1910, divenne membro del suo massimo organo direttivo, il Consiglio dell'Accademia. Nel 1913 svolse inoltre il ruolo di supplente del pittore Laurits Tuxen, sostituendolo temporaneamente nella cattedra presso l'Accademia. Hammershøi veniva così onorato e riconosciuto dalla stessa istituzione nella quale si era formato da giovane. Nel 1910 Vilhelm trascorse un periodo a Londra con il fratello Svend e fece visita anche a Leonard Borwick nel Sussex. In quegli anni, come già ricordato, l'artista fu avvicinato da Charles Holroyd, direttore della National Gallery, che manifestò interesse per il suo lavoro. Si incontrarono nell'appartamento di Borwick in Wimpole Street, alla presenza anche di Svend. Tuttavia la natura schiva e riservata di Hammershøi, unita alla sua notoriamente scarsa conoscenza dell'inglese, non contribuì a favorire le vendite o ulteriori contatti.⁽⁸⁵⁾ Nel 1911 Hammershøi figurò tra i dieci artisti, fra i quali Gustav Klimt, Anders Zorn e Ignacio Zuloaga, insigniti del primo premio alla vasta *Esposizione Internazionale di Roma*, che comprendeva circa tremila opere. L'anno seguente, nel 1912, gli Uffizi di Firenze invitarono Hammershøi a realizzare un autoritratto per la propria collezione di ritratti di pittori illustri. Egli iniziò a lavorare alla commissione nel 1913 (fig. 81). Nello stesso anno partecipò inoltre a numerose esposizioni collettive internazionali di arte danese, tra cui *Exhibition of Works by Modern Danish Artists* a Brighton, in Inghilterra, curata da J.F. Willumsen, e *Contemporary Scandinavian Art* a New York, che successivamente toccò diverse altre città americane. Nel 1913 fu nuovamente presente all'Internationale Kunstausstellung del Glaspalast di Monaco e, nel 1914, partecipò alla grande *Baltiska Utställningen* (Esposizione Baltica) di Malmö, dove la sezione danese era presieduta da L.A. Ring.

Tuttavia, gli ultimi anni di Hammershøi a Strandgade 25 furono attraversati da ombre sempre più fitte. Nell'agosto del 1914 scoppiò la Prima guerra mondiale. Sebbene la Danimarca rimanesse neutrale e traesse beneficio da una fase di prosperità economica, le notizie e le testimonianze degli orrori del conflitto lasciarono inevitabilmente il loro segno sull'artista. Nel 1914, come già ricordato, morì sua madre all'età di settantacinque anni, privandolo di quell'angelo custode che aveva vegliato sul suo lavoro. Lo stesso Hammershøi era fisicamente debilitato, tormentato da una salute precaria e da ricorrenti sintomi di polmonite. Pur non essendo ancora stata formulata una diagnosi definitiva, era evidente che non possedeva più la forza e la resistenza di un tempo. Lo dimostrano i circa venti dipinti che riuscì comunque a realizzare durante il soggiorno a Strandgade 25, nonostante tutte le avversità. Queste opere presentano generalmente una pittura più libera, più impressionistica, una struttura più aperta, con pennellate visibili, velature, stesure diluite di colore e una qualità quasi da schizzo. Nei primi anni della sua carriera, l'artista era noto per lasciare incomplete le opere che non riuscivano a «cristallizzare la visione della bellezza» che intendeva realizzare.⁽⁸⁶⁾

Eppure questo cambiamento stilistico non fu dovuto soltanto al progressivo declino della sua salute, ma anche al confronto interiore che aveva compiuto con sé stesso. La morte lo circondava da ogni parte; non vi era più bisogno, dunque, di lasciare che l'unheimliche spettro della morte vagasse implicitamente attraverso i suoi motivi, là dove l'estetica pura, il rigore stilistico e la severa disciplina avevano per tanto tempo tenuto ogni cosa saldamente racchiusa. E soprattutto Ida, la cui fragilità nervosa e le cui crisi periodiche rendevano evidente che era giunto il momento di concentrarsi sul qui e ora e sulla donna a lui più vicina. Marito e moglie trovarono conforto reciproco nella comune passione per l'equitazione. Cavalcavano insieme sull'isola di Amager e a Fortunen, presso Klampenborg, finché Hammershøi non divenne troppo debole per continuare.

Nel 1914 a Hammershøi fu diagnosticato un cancro alla laringe. Durante il suo ultimo anno di vita era ormai troppo debilitato per dedicarsi al lavoro se non sporadicamente. Un mese prima della morte fu ricoverato all'Ospedale Municipale

di Copenaghen. Gli furono eseguite radiografie e un addolorato Svend Hammershøi scrisse in una lettera che «ogni speranza che possa sopravvivere è ormai svanita».⁽⁸⁷⁾ La malattia comportava dolori intensi e, verso la fine, a Hammershøi furono somministrate dosi considerevoli di morfina per alleviarne le sofferenze. Ciò lo fece sprofondare in uno stato di torpore e scivolare gradualmente nel sonno. Morì in ospedale il 13 febbraio 1916. Ida lo assistette fino all'ultimo, restando accanto a lui durante il ricovero. Nelle sue ultime settimane di vita, l'uomo che era stato taciturno per tutta la sua esistenza perse completamente la facoltà della parola.

La cerimonia commemorativa per Hammershøi si svolse nella Frederiksberg Kirke, dove la bara fu collocata sotto la pala d'altare di C.W. Eckersberg raffigurante *The Last Supper* (L'Ultima Cena), inserita in uno degli interni più rigorosamente lineari e classicisti dell'arte ecclesiastica danese. Un'estetica che avrebbe certamente incontrato il favore dell'artista scomparso. La sepoltura ebbe luogo nel Vestre Kirkegård. Corone funebri giunsero dal mondo ufficiale dell'arte e dalle principali istituzioni espositive e museali della Danimarca, compresa, naturalmente, la Den Frie Udstilling, l'associazione d'opposizione che lo stesso Hammershøi aveva contribuito a fondare negli anni Novanta dell'Ottocento. Coloro che portarono la bara al carro funebre appartenevano tutti alla sua cerchia più vicina: il cognato Peter Ilsted; Karl Madsen; il mercante d'arte Peter Magnussen; e i pittori Johan Rohde, Sigurd Wandel, Carl Holsøe, Viggo Johansen, Julius Paulsen e L.A. Ring. A quel tempo Hammershøi era l'artista danese più celebre sulla scena internazionale e la sua morte suscitò numerosi necrologi. La notizia ebbe eco anche fuori dalla Danimarca. Lo storico dell'arte tedesco Julius Elias scrisse nel 1916: «Egli è capace di conferire alle cose più reali e ordinarie, come una stanza semivuota, una sedia, una cassettera, un divano, un bel libro, una parete con un piccolo quadro dimenticato, una porta bianca, un breve corridoio, la polvere che danza nei raggi del sole, qualcosa che sembra privo di qualsiasi legame con il mondo più vasto, il riflesso di un'esistenza più sublime.»⁽⁸⁸⁾

Nel 1916, per commemorare la morte di Hammershøi, Alfred Bramsen organizzò la prima grande mostra retrospettiva presso la Kunstforeningen Gammel Strand di Copenaghen. Nello stesso anno, in aprile, la vasta biblioteca dell'artista fu venduta all'asta; in ottobre seguirono i dipinti rimasti che non erano stati tratti dalla famiglia.

Trasformazione personale

L'*Autoritratto* dipinto nel fatidico anno 1914 (fig. 85) testimonia la trasformazione personale e il nuovo stile di Vilhelm Hammershøi. L'artista è seduto, leggermente inclinato in avanti, e guarda, in modo del tutto insolito, direttamente verso lo spettatore con occhi intensi e pieni di calore. Non è più il giovane aristocratico radicale dallo sguardo distante e dalla passione per il distacco che abbiamo visto nel 1889 (fig. 2). È un uomo maturo, prossimo ai cinquant'anni, che dipinge se stesso e afferma la propria presenza proprio in quanto pittore. Le pennellate sono più libere; sotto il sottile strato di colore si intravede l'imprimitura, composta dai consueti toni grigio-azzurri ma incapace di coprire completamente ciò che vi sta sotto, lasciando altrettanto dominante il caldo fondo bruno. Se il dipinto è eseguito con una maggiore libertà, il carattere dell'artista resta saldo, e la sua determinazione forte come sempre. «Sono ancora qui, e sto lavorando». E così era. Nell'appartamento di Strandgade 25, Hammershøi realizzò interni che non appartenevano più a quella sua «inesauribile occupazione con gli interni», ma che apparivano più miti, più sereni. *The Tall Windows* (Le alte finestre), 1913 (fig. 86), raffigura, in modo caratteristico, Ida vista di spalle mentre si trova alla finestra aperta nel sole del pomeriggio e guarda verso il molo, il porto e gli edifici sull'altra sponda dell'acqua. Tutti questi elementi appaiono solo in modo indistinto, sfumati dalla forte luce che filtra attraverso i vetri verso di noi. La postura di Ida suggerisce curiosità e richiama il tenero e affettuoso ritratto della moglie dipinto da Caspar David Friedrich nel loro appartamento di Dresda (fig. 19). La scena è quasi impressionista, con il suo diluvio di luce che entra dalle alte finestre e dissolve la stanza in una tremolante foschia luminosa.

Due opere di Strandgade 25 sono strettamente legate per soggetto: *Interior. Four Rooms* (Interno. Quattro stanze), 1914, e *Interior. Ida Sewing* (Interno. Ida che cuce), 1915 (figg. 87, 88). In entrambe Hammershøi raffigura la lunga prospettiva attraverso quattro stanze comunicanti, con le porte bianche aperte e illuminate dalla luce radente proveniente dalle finestre. La prospettiva è animata dalle variazioni negli angoli con cui le porte vengono lasciate socchiuse; non ve ne sono due uguali. La scena di *Interior. Four Rooms*, come è tipico dell'artista, è scarsamente arredata e contiene soltanto pochi oggetti: un lavabo con la consueta bacinella bianca, così spesso raffigurata nei suoi dipinti, e un piccolo specchio appeso alla parete. Lo specchio rivela una quinta porta, facendo comprendere allo spettatore che dietro il punto di osservazione

dell'artista si trova ancora un'altra stanza! L'interpretazione che l'artista offre degli spazi apparentemente infiniti dell'appartamento è completamente priva di qualsiasi altro elemento oltre a questi pochi oggetti.

La seconda opera, *Interior. Ida Sewing*, mostra Ida seduta nella stessa stanza davanti a un tavolo da pranzo. La luce che entra lateralmente le illumina il volto, definendone i lineamenti. È china sul suo lavoro di cucito, assorta nel proprio mondo interiore. Dimostra la sua età. Davanti a lei si trovano una piccola tazza da caffè e una caffettiera in candida maiolica bianca. Dipinta nel 1915, quest'opera è considerata l'ultima e l'unico dipinto realizzato da Hammershøi in quell'anno.⁽⁸⁹⁾

L'artista ha collocato Ida sulla destra della tela, nell'angolo accanto alla stufa in ghisa, che compare ancora una volta nella scena per creare intorno a lei un piccolo rifugio caldo e protetto, appartato rispetto all'infinito susseguirsi prospettico delle stanze. Nell'angolo inferiore sinistro compare il bordo di un'altra sedia. È vuota. Tra poco, quando l'artista malato si sarà stancato e avrà deposto il pennello, verrà a sedersi su quella sedia accanto a Ida.

Architettura: città morte e navi abbandonate

Veli di nebbia

Vilhelm Hammershøi visitò Bruges, in Belgio, già nel 1887 e vi tornò nuovamente con Ida, da poco sposata, tra il 1891 e il 1892. Fu proprio nei mesi che precedettero la pubblicazione del romanzo *Bruges-la-Morte* di Georges Rodenbach, poeta e scrittore simbolista belga. Opera epocale quanto *À rebours* (Controcorrente) di Huysmans, il romanzo descrive, attraverso lunghe pagine malinconiche e oscuramente oniriche, un vedovo che vaga per le strade notturne di Bruges piangendo la donna amata scomparsa. In uno stato di silenziosa e dolorosa meditazione, egli si ritira nel proprio appartamento, dove la moglie defunta viene venerata in morbosi *tableaux* composti con reverenza da fotografie, tessuti e dalla treccia di capelli recisa che in vita le adornava il collo. L'idea fondamentale è che soltanto i morti possano essere amati con un amore immutabile, nobilitato dalla separazione eterna. Con le sue descrizioni allucinate e liriche, il romanzo diede origine all'idea della «città morta», destinata a esercitare una profonda influenza su scrittori e artisti. L'edizione originale del 1892 di *Bruges-la-Morte* era corredata da una serie di fotografie in bianco e nero leggermente virate e sfocate, raffiguranti l'architettura di Bruges: le chiese antiche e le case a frontone riflesse nei canali della città, che proiettano lunghe ombre nelle strade. La maggior parte di queste immagini è caratterizzata dall'assenza di figure umane; Bruges appare svuotata della vita, mentre gli antichi edifici gotici restano come testimonianze di un remoto processo di creazione umana. In tutte le fotografie, gli esterni deserti si stagliano contro un cielo neutro, grigio, impenetrabile e uniforme. Ciò conferisce alle immagini che accompagnano il romanzo una qualità astratta, quasi metafisica e irreale, come se raffigurassero scene provenienti da «un luogo assai lontano, al di là della vita stessa».⁽⁹⁰⁾

Il pittore simbolista belga Fernand Khnopff, che aveva vissuto a Bruges con i genitori durante la prima infanzia, trasse ispirazione dal romanzo di Georges Rodenbach e dalle fotografie che lo accompagnavano per realizzare una serie di immagini della città dai toni bruni e grigiastri, segnando una sorta di ritorno ai ricordi più lontani della propria infanzia. In pastelli come *The Abandoned City. Woensdagmarkt* (La città abbandonata. Woensdagmarkt) (1904) e *Secret-Reflection. St John's Hospital, Bruges* (Riflesso segreto. Ospedale San Giovanni, Bruges) (1902, figg. 89, 90), Khnopff, seguendo Rodenbach, presenta Bruges come «la città morta»: un'architettura lasciata a se stessa in uno spazio deserto, curiosamente separata dalla propria consistenza materiale, dove tutto appare «grigio, errante, diffuso lungo l'allineamento dei muri, lungo le banchine».⁽⁹¹⁾ Le visioni fluttuanti e irreali di Bruges create da Khnopff sembrano impregnate dell'atmosfera stessa della città, modellata dalla vicinanza del mare, dalla forte luminosità e dai riflessi dei canali. Eppure questa luce è indefinibile, appiattita dall'umidità e dalla nebbia in un opaco chiarore che conferisce agli edifici un aspetto uniforme. Le tonalità grigio-brune mutano con sottigliezza nelle ombre proiettate da finestre, cancelli, ponti e volte.

Hammershøi, che aveva visto le opere di Khnopff in mostre a Copenaghen e nel continente europeo, aveva visitato Bruges nel 1887 e nel 1891, osservando con i propri occhi ciò che il decennio successivo avrebbe consacrato nell'immagine de «la città morta». L'incontro con l'architettura della città, costruita nella grigia e granulosa pietra arenaria, avrebbe influenzato il suo modo di dipingere e, al pari della fotografia, il suo linguaggio espressivo e l'impronta stessa del suo pensiero. La pittura tonale e le armonie cromatiche di Hammershøi furono chiaramente influenzate dalla fotografia contemporanea e dai sommessi toni grigio-bruni con cui i fotografi di orientamento artistico viravano le proprie immagini nel tentativo di

conferire loro una qualità «pittorica». Come è noto, Hammershøi utilizzava fotografie come materiale di riferimento e come veri e propri *aides-mémoires* visivi, oltre a collezionarle. Sembra inoltre che apprezzasse profondamente l'estetica fotografica del bianco e nero e che, in una certa misura, la imitasse nei suoi dipinti attraverso una tavolozza attenuata e composizioni rigorosamente definite.⁽⁹²⁾

I soggetti prediletti all'interno del ristretto repertorio di vedute architettoniche di Hammershøi sono, come le visioni urbane malinconiche di Rodenbach e Khnopff, immagini del passato separate dalla modernità. Egli raffigura la vecchia Copenaghen con le sue case storiche e i suoi edifici monumentali. E quando si spinge oltre la città, lo fa per reinterpretare motivi iconici del Romanticismo danese, come il Castello di Frederiksborg a Hillerød e il Castello di Kronborg a Elsinore. Uso deliberatamente il termine «reinterpretare», poiché i risultati sono tutt'altro che romantici; al contrario, producono un effetto di straniamento, proprio come i paesaggi di Hammershøi possono apparire estranei se confrontati con la tradizione del Romanticismo nazionale danese, incline a idealizzare nostalgicamente armonie pittoresche considerate fondative dell'identità. Le vedute romantiche nordiche del Castello di Frederiksborg illuminate dalla luna, dipinte da J.C. Dahl, o le luminose scene estive del Castello di Kronborg sullo stretto dell'Øresund realizzate da C.W. Eckersberg, sono molto lontane dalle interpretazioni di Hammershøi. In *Kronborg Castle Seen from the Commander's Tower* (Il castello di Kronborg visto dalla Torre del Comandante), 1897 (fig. 91), Hammershøi è interessato agli scontri dinamici e quasi astratti tra linee di tetti e superfici che si stagliano contro un Øresund grigio e monocromo, con un orizzonte netto come una lama e un cielo ugualmente grigio e coperto. Il punto di osservazione elevato consente all'artista di guardare dall'alto le masse intrecciate del castello, spogliando l'edificio del suo significato monumentale e mitologico nella storia danese. I consueti alti cieli azzurri del Romanticismo, punteggiati da bianche nuvole cumuliformi, sono qui sostituiti da una visione invernale raggelata, nel quale tutto è reso attraverso blu freddi e grigi plumbei, facendo sì che la familiarità ceda il posto allo straniamento. Nel motivo non vi è nulla di rassicurante, fatta eccezione per il suo virtuosismo estetico, che testimonia l'originalità con cui l'artista seppe esprimersi.

In quella Copenaghen che gli era familiare, Hammershøi trovò i propri soggetti soprattutto nei quartieri del centro storico dove era nato e cresciuto e nei quali, dopo gli anni trascorsi a Frederiksborg, aveva scelto di stabilirsi: Slotsholmen, Frederiksstaden, Christianshavn e il nucleo medievale con le sue chiese. Questo repertorio di motivi fu centrale anche nell'opera di Svend Hammershøi. La monumentalità, la semplicità e le armoniose gamme cromatiche dell'architettura classica confermavano l'interesse generale dell'artista per le qualità architettoniche della pittura, per la chiarezza della linea e per la sua tavolozza fotografica: «Sono fermamente convinto che un dipinto funzioni meglio, dal punto di vista puramente coloristico, quanto meno numerosi sono i colori che contiene. Quando scelgo un soggetto, guardo anzitutto alle sue linee, a ciò che definirei l'impostazione architettonica del dipinto. E naturalmente la luce. Anche quella conta moltissimo, ma le linee sono quasi ciò che preferisco. Il colore non è subordinato; non mi è indifferente il suo aspetto cromatico e lavoro duramente per renderlo armonioso. Ma quando scelgo un soggetto, credo di guardare anzitutto alle linee», dichiarava l'artista, come già ricordato.⁽⁹³⁾

I dipinti architettonici di Hammershøi riflettono questo sguardo. Appaiono come linee, superfici e volumi che si confrontano e si sovrappongono nei passaggi tra luce e ombra. Proprio come i suoi interni. Entrambi sono pervasi di atmosfera. Dentro e fuori. Come il collega L.A. Ring, anche Hammershøi prediligeva questo tipo di tempo atmosferico, in cui tutto è grigio su grigio, con soltanto occasionali accenti luminosi. Per questo la sua Copenaghen è una città autunnale e invernale, nella quale il sole basso lascia progressivamente sprofondare gli spazi nell'oscurità. In inverno, Copenaghen stringe un patto con le tenebre, che possono avvolgere la città come un velo di nebbia, rendendo i brevi giorni indistinguibili per settimane intere e dissolvendo i contorni e persino la topografia delle strade. Nella visione dell'artista è assente la Copenaghen moderna e industriale, illuminata dal gas, dall'elettricità e da ogni sorta di flusso energetico. Al suo posto troviamo una città svuotata della vita, abbandonata al silenzio, immersa in un'immobilità vegetativa e quasi mortuaria, privata della presenza umana. E tuttavia la luce non abbandona mai Hammershøi, né lui abbandona la luce. La sua spiritualità lirica genera una delicata illuminazione del suo stesso essere, nelle sue trasformazioni e nelle sue intuizioni. In dipinti architettonici come *Entrance to the Asiatic Company, Strandgade 25* (Ingresso alla Compagnia Asiatica, Strandgade 25), 1907 (fig. 92), *From the Old Christiansborg, Slotsholmen, Copenhagen* (Dal vecchio Christiansborg, Slotsholmen, Copenhagen), 1902 (fig. 95), e *A Wing of Christiansborg Palace, Copenhagen* (Un'ala del Palazzo di Christiansborg, Copenhagen), 1907 (fig. 96), la luce si posa sulle superfici inclinate dei tetti mansardati, dove il freddo sole invernale, velato dalla foschia, si riflette nei cristalli della neve. Ghiaccio e fuoco interiore. Raffreddati e accordati su una scala di bianchi, grigi e bruni. Si tratta di luoghi e vedute che erano intimamente familiari a Hammershøi. Nei suoi primi

anni abitò in Ved Stranden 2, con vista sulle masse edilizie di Slotsholmen, e dal 1898 visse a Christianshavn, dove dalla sua abitazione di Strandgade 30 si affacciava direttamente sull'edificio di Strandgade 25, proprio la casa nella quale lui e Ida si trasferirono nel 1912. Dalle fotografie contemporanee, alcune delle quali appartennero allo stesso Hammershøi, risulta evidente che *Entrance to the Asiatic Company* fu dipinto da un punto di osservazione a livello stradale, situato esattamente di fronte all'edificio. Gli edifici appartenevano alla potente Compagnia Asiatica Danese e sorgevano direttamente sul porto interno di Copenaghen. Sul molo, dietro le monumentali facciate della compagnia, si svolgeva un'intensa attività: navi mercantili venivano caricate e scaricate e le merci transitavano continuamente attraverso il passaggio tra i due edifici. Questo brulichio è chiaramente visibile nelle fotografie dell'epoca, ma è completamente assente nelle raffigurazioni di Hammershøi. Completamente. Ciò che lo interessava erano le pure linee architettoniche e la qualità degli edifici intesi come superfici e come struttura compositiva. Purificò il motivo, del quale dipinse numerose varianti, eliminando ogni elemento narrativo aneddotico a favore di un'atmosfera puramente contemplativa. Il cielo grigio-violaceo e attenuato non concede allo sguardo alcuna via di fuga, impedendogli perfino di intravedere il centro cittadino sull'altra sponda del porto. Le superfici scandite degli edifici si aprono su un vuoto che li separa. Con questa frontalità planare l'artista si avvicina al regno dell'astrazione e dell'artificio. Anzi, riprende persino uno degli stessi artifici dell'architettura, partecipando al suo gioco illusionistico: le due finestre che affiancano il portale non sono reali, ma dipinte direttamente sul muro per ottenere un effetto decorativo ed estetico. Ciò è chiaramente visibile nelle fotografie contemporanee, nelle quali la pittura, con il tempo, si è sfadata e quegli spazi sono stati sostituiti da pannelli per affissioni. Eppure Hammershøi ha dipinto con meticolosa precisione le cornici bianche delle due finestre, entrando così nell'intricato gioco estetico dell'illusione tra spazio e superficie che costituisce uno degli inganni propri dell'architettura. Le finestre opalescenti, che nei suoi interni tanto impediscono la visione quanto la consentono, diventano qui vere e proprie barriere pittoriche di luce e prospettiva. I due edifici tardo-barocchi e neoclassici progettati da Philip de Lange nel 1738 appartengono a un mondo assai lontano dalla modernità. Il trattamento che Hammershøi ne dà è invece pienamente modernista, in sintonia con l'astrazione formale della pittura del primo Novecento.

Una caratteristica distintiva della maggior parte delle opere architettoniche di Hammershøi è l'assenza di una fonte luminosa chiaramente definita. Il cielo è velato da una coltre uniforme di nuvole, all'interno della quale, caratteristicamente per l'artista, compaiono soltanto lievi aperture che consentono all'osservatore di intuire la sorgente luminosa nascosta oltre di esse. L'architettura e lo spazio che essa occupa si dissolvono in un'atmosfera diffusa e sbiancata, come se la città e i suoi edifici fossero sul punto di sprofondare in un sonno eterno. Così come la luce è privata del suo calore, anche gli edifici vengono privati della loro massa volumetrica, apparendo stranamente privi di ancoraggio, quasi sospesi nel vuoto urbano. Il peso del costruito scompare, senza che tuttavia l'architettura perda la propria monumentalità. L'ambizione è la stessa che governa gli altri motivi dell'artista: trasformare un fenomeno fisico chiaramente definito in uno metafisico. In questo caso, conferire un'anima perfino a masse murarie deserte.

Una significativa manifestazione di questa ambizione è *Interior from S. Stefano Rotondo* (Interno di S. Stefano Rotondo) (fig. 93), dipinto durante il lungo soggiorno di Vilhelm e Ida Hammershøi a Roma nel 1902-1903. Nel dicembre del 1902 Hammershøi ottenne il permesso di dipingere all'interno dell'antica chiesa paleocristiana sul Celio, situata dietro il Colosseo. L'autorizzazione fu ottenuta grazie all'intervento di Johannes Jørgensen. Il poeta e critico, convertitosi al cattolicesimo nel 1896, disponeva di numerose relazioni negli ambienti ecclesiastici romani e si trovava in città nello stesso periodo degli Hammershøi, che frequentavano lui e la sua famiglia: «Johannes Jørgensen è stato così gentile da procurarmi il permesso di stare lì a dipingere. Vive qui con la sua famiglia e intende rimanervi per diversi anni».⁽⁹⁴⁾ Hammershøi lavorò al dipinto per quasi due mesi e, secondo una lettera di Ida indirizzata a Frederikke, lo completò il 28 gennaio 1903.⁽⁹⁵⁾ Ciò che affascinava e al tempo stesso metteva alla prova Hammershøi era il carattere peculiare di questo spazio circolare. A differenza dei suoi appartamenti nel centro di Copenaghen, Santo Stefano Rotondo non offriva linee architettoniche chiaramente definite né assi verticali convergenti verso un punto di fuga stabile. Lo spazio, con le sue ventidue colonne ioniche e le due colossali colonne corinzie al centro, genera un'illusione ottica e un senso di disorientamento peculiari all'interno della chiesa. La fede, e per estensione l'essere umano, non riceve un orientamento chiaro e prestabilito verso la salvezza. Né all'artista viene offerto un motivo già pronto, corredato di risposte univoche. Al contrario, il cercatore viene lasciato nello smarrimento, privo di *insight* (N.d.T. *Insight*: comprensione intuitiva e immediata di una realtà o di un significato profondo, non raggiunta attraverso il ragionamento discorsivo) nel significato più ampio del termine. Inoltre, il dipinto di Hammershøi non rappresenta l'aspetto reale della chiesa. La rotonda di Santo Stefano è formata da ventidue colonne di granito che sostengono la volta a botte imbiancata. Eppure Hammershøi ha reso lo spazio

come una superficie priva di profondità. Le pareti della chiesa sono dominate da un ciclo di affreschi del XVI secolo che narrano il martirio dell'umanità peccatrice con colori vividi. Ma tutto questo non interessava Hammershøi. La sua preoccupazione era la propria immagine, non una narrazione cristiana illustrativa. La forza dichiarativa degli affreschi viene attenuata e il peso della struttura colonnata alleggerito fino ai limiti del surreale. Nella sua interpretazione, le dominanti colonne ioniche e corinzie sembrano non poggiare più sul pavimento, ma fluttuare nello spazio sopra un suolo diffuso e indistinto quanto i suoi cieli. Concentrandosi sulla luce che permea lo spazio, egli lo rende privo di peso. Hammershøi raffigura la luce laterale e il controluce che sembrano entrare da una porta aperta e dalle finestre circolari, così come la luce proveniente dall'alto che si riversa dalle aperture della volta. Ma questa luce anima davvero il luogo? Si potrebbe dire che il suo etereo splendore conferisca allo spazio una qualità spirituale, creando un'identità tra pensiero ed essere, sensibilità e spazialità. E tuttavia si potrebbe sostenere con altrettanta ragione che la stessa luce metafisica svuota lo spazio di significato. Da qualche parte lungo il percorso che conduce dalla chiesa delle origini all'età moderna, la metafisica si è fatta vuoto. Il dipinto è un'opera di *architettura metafisica*. La chiesa di Santo Stefano è stata abbandonata. Non dall'artista, né dalla luce cui egli continua a essere sensibile, questo è certo. Ma quella luce non indica più alcuna direzione.⁽⁹⁶⁾ Una trasformazione dell'architettura in luce paragonabile a questa non avviene a Roma, bensì a Kalundborg, nella Zelanda occidentale. Per l'artista conta poco che i suoi soggetti siano sacri o rurali, oppure che siano separati da mille anni di storia. Per Hammershøi la cosa essenziale è sospendere la gravità e rendere visibile, al suo posto, la metafisica sotto forma di luce. Svincolare gli edifici dalla terra e dalla sua dura realtà.

Nell'estate del 1900 Ida e Vilhelm Hammershøi trascorsero alcune settimane nella fattoria Kildevang, presso Kongstrup, a nord di Kalundborg. Il paesaggio, con le sue ripide pendici e le scarpate che digradano verso il Grande Belt e il Kattegat, è, secondo gli standard danesi, spettacolare, e la luce del mare e della costa è intensa. Durante il soggiorno Hammershøi dipinse due tele, entrambe pervase da una luce sbiancante e da una limpidezza cristallina, entrambe fra le più belle opere all'aperto della sua produzione. Il primo paesaggio, *From Refsnæs. Summer (Da Refsnæs. Estate)*, 1900, intitolato semplicemente *Landscape* (Paesaggio) presso la Collezione Thiel (fig. 107), raffigura le morbide colline arrotondate sotto un luminoso cielo estivo; il secondo, *From a Farm, Refsnæs* (Da una fattoria, Refsnæs), 1900 (fig. 94), mostra il luogo in cui soggiornava la coppia.

Che Hammershøi sia giunto a Refsnæs non fu una coincidenza. Svend Hammershøi faceva parte di un piccolo gruppo informale di giovani artisti che trascorsero diverse estati in quel luogo tra il 1895 e il 1901. Si definivano «gli Elleni» e coltivavano uno spirito olimpico ispirato agli ideali dell'antica Grecia: bagni nudi, attività atletiche e vita all'aria aperta in abiti leggeri, alloggiando insieme in una capanna appositamente costruita e chiamata «capanna ellenica». Dipingevano il paesaggio e si ritraevano reciprocamente all'aperto. Vilhelm Hammershøi non aderì a questa precoce interpretazione del vitalismo; nondimeno dipinse queste due tele permeate da una luce solare intensa, quasi abbagliante.⁽⁹⁷⁾

Se fosse stato un'opera tipica del suo tempo, *From a Farm, Refsnæs* avrebbe potuto essere una scena di genere dedicata alla vita rurale. Hammershøi, invece, in questo studio quasi clinico e ad alto contrasto di due ali della fattoria, con i loro tetti di paglia quasi neri e le pareti imbiancate, non raffigura la vita ma la sua assenza. Il dipinto cristallizza l'aspirazione dell'artista a una semplicità minimalista e a una relazione completamente trasparente tra luce e ombra. La vita dell'immagine risiede nelle ombre: nelle ombre proiettate dagli edifici che si allungano sul cortile e nel ricco gioco chiaroscurale che anima i vetri delle finestre della casa colonica. Secondo un'antica consuetudine danese, il cortile della fattoria Kildevang era pavimentato con ciottoli arrotondati. Hammershøi non ne suggerisce neppure la presenza, ma rende invece il cortile come una superficie perfettamente piana, in linea di principio simile al cielo sovrastante. Questo rispecchiamento tra terra e cielo, unito al riflesso del sole nei vetri delle finestre, fa scintillare il dipinto come un cristallo. Il cielo è uniformemente grigio-bianco, sul punto di dissolversi in un bianco puro. Luce dentro la luce. E ancora più bianco è il fumo che sale dal camino della fattoria, una colonna verticale nell'aria immobile dell'alta pressione atmosferica. Mentre la maggior parte delle vedute architettoniche di Hammershøi è immersa nell'indeterminato grigiore dell'autunno e dell'inverno, *From a Farm, Refsnæs* risplende di una luminosità tale da rendere la scena straordinaria e quasi irreale. Completamente liberato dalla massa fisica dell'architettura, il motivo si iscrive invece in una sfera di surreale irrealtà. L'opera anticipa quell'astrazione metafisica che sarebbe diventata caratteristica di una parte dell'arte modernista del XX secolo. In questo senso *From a Farm, Refsnæs* si trova sulla soglia di un nuovo secolo ancora incontaminato, non dissimile, sul piano atmosferico, dal celebre capolavoro di L.A. Ring *Summer Day by Roskilde Fjord* (Giorno d'estate presso il fiordo di Roskilde) (1900, Randers Kunstmuseum). Entrambi gli artisti lasciano che questa luce indefinibile apra il mondo a una estrema chiarezza della visione.

È estate in *From a Farm, Refsnæs*, ma il bianco può essere anche il colore dell'inverno. Come accade in due immagini particolarmente suggestive di Copenaghen, tratte dalla topografia familiare di Hammershøi: *From the Old Christiansborg* (Dal vecchio Christiansborg), 1902, e *A Wing of Christiansborg Palace* (Un'ala del Palazzo di Christiansborg), 1907 (figg. 95, 96). Nella tela del 1902 raffigurante Slotsholmen e il Ponte di Marmo che attraversa il Canale Frederiksholm, la città è ricoperta da un sottile strato di neve fresca. Questo genera la luce immanente del dipinto e un'atmosfera di intangibilità. Le superfici della città e dell'architettura non sono ancora state contaminate dal traffico o dal disgelo. Lungo il bordo del canale corre una sottile striscia di ghiaccio. L'artista congela la scena nell'eternità; l'unico segno di vita e del momento presente è il fumo bianco che sale da uno dei camini. Luce nella luce. Fuoco e ghiaccio. Fuoco come ghiaccio. Un chiaro segnale di fumo inviato verso il cielo dall'esteta Hammershøi. E il fumo è bianco! Mentre la Copenaghen industriale era avvolta dal fumo del carbone, del coke, della fuliggine e dagli esalamenti dei combustibili di scarsa qualità bruciati nelle stufe dei caseggiati popolari, Hammershøi trasfigura il fumo in un vapore bianco, cromaticamente purificato, privo di qualsiasi impurità. Slotsholmen non è morta, ma svuotata di tutto salvo lo sguardo dell'artista e la sua capacità di astrarre e vedere con cristallina precisione. Con modalità quasi fotografiche, egli ha isolato il motivo prescelto osservandolo dall'appartamento al terzo piano di Alfred Bramsen, situato all'angolo tra Gammel Strand e Rådhusstræde, dove, al di sopra del livello stradale, poteva inquadrarlo e trattenerlo con calma indisturbata. Per l'altra tela, *A Wing of Christiansborg Palace*, che mostra una delle ali curve delle scuderie attorno al maneggio, l'artista si trovava probabilmente nell'edificio della Kunstforeningen Gammel Strand, eliminando ancora una volta il primo piano e concentrando lo sguardo al di là del canale. La scena possiede l'atmosfera delle tarde vedute gotiche di Bruges dipinte da Khnopff e condivide le stesse tonalità grigio-brune. L'immagine è virata, granulosa, deliberatamente sfocata: un effetto che Hammershøi ottenne mediante velature e lavature, stendendo il colore in strati così sottili da lasciare affiorare in alcuni punti la preparazione bruno chiara, che agisce come una sorta di illuminazione interna, soprattutto nelle murature. Insieme alla neve opacizzata che ricopre le superfici dei tetti, ciò introduce luce e vita nella foschia invernale grigia e plumbea, dove una coppia di alberi maestri neri sullo sfondo testimonia la vicinanza del porto. Il cielo è di un uniforme grigio-violaceo, riecheggia la pavimentazione davanti all'edificio e genera quello spazio metafisico nel quale l'ala delle scuderie sembra «galleggiare». E tuttavia il motivo è meteorologicamente esatto nella sua rappresentazione di una giornata invernale a Copenaghen. Nessuno ha dipinto l'atmosfera malinconica della città con maggiore precisione di chiunque altro, cogliendo la freddezza delle sue lunghe e oscure giornate invernali, monotone e senza vento, e tuttavia dense di atmosfera. La frontalità piatta e i piani paralleli della composizione, caratteristici dei paesaggi di Hammershøi, nei quali il motivo è tagliato nella parte superiore e inferiore per creare una sensazione di prossimità che non può essere colta tutta in una volta, ricompaiono in *The Royal Palace Church in Copenhagen* (La chiesa del Palazzo Reale di Copenaghen), 1910 (fig. 97). Da bambino, Hammershøi poteva osservare dalla sua casa di Ved Stranden 2 il Palazzo di Christiansborg che si elevava dietro la cappella reale come un monumentale monolite. Nel frattempo, l'incendio del palazzo del 1884 aveva, per così dire, «messo a nudo» la cappella neoclassica dell'architetto C.F. Hansen. È proprio questa insolita veduta che Hammershøi sfrutta, senza tuttavia mostrare particolare reverenza per uno dei più celebrati architetti danesi del suo tempo. Nella sua interpretazione, la cappella è tagliata ai due lati, mentre la cupola centrale è lasciata elevarsi libera da qualsiasi sfondo che possa distrarre l'attenzione; a quel punto, infatti, il palazzo che un tempo sorgeva dietro di essa era stato ridotto in macerie dall'incendio. Hammershøi ha enfatizzato l'indeterminatezza dell'edificio, la sua metafisica assenza di peso e di radicamento al suolo. Come un frammento, la cappella appare simile a un'ombra nella città: un elemento architettonico semitrasparente, la cui vita latente o lenta morte è evocata dal caratteristico stile maturo del pittore: strette pennellate verticali, larghe da due a tre centimetri, di pigmento diluito, accostate l'una all'altra secondo un procedimento additivo. Queste pennellate traslucide generano una sensazione di luce e vitalità all'interno di una forma altrimenti morta, piatta e frontale. L'assenza della vita è compensata dalla presenza della mano e dello spirito dell'artista. La presenza intenzionale di Hammershøi si avverte in modo tangibile, benché visibile sia soltanto la sua coscienza. Come nei suoi interni, l'artista si pone di fronte al soggetto, in questo caso l'edificio, che emerge come una dichiarazione essenziale, più vicina alla mente dell'artista che alla realtà empirica.

A Christianshavn, lungo Strandgade, dove i coniugi Hammershøi abitarono in due diversi appartamenti nel corso della loro vita insieme, l'artista dipinse un'altra chiesa, la Christians Kirke, visibile all'estremità occidentale della strada. In *View from Strandgade with Christians Kirke in the Background* (Veduta di Strandgade con la Christians Kirke sullo sfondo), 1907-08 (fig. 99), lo sguardo pittorico rivolto verso l'alta e stretta chiesa, inserita tra gli edifici circostanti, è caratteristico del processo di trasformazione e astrazione che l'artista imponeva a luoghi a lui ben noti e topograficamente riconoscibili. Si

ritiene che Hammershøi abbia scattato personalmente una fotografia della strada e della chiesa (fig. 98), utilizzandola come materiale di riferimento per il dipinto. La fotografia amatoriale è sfocata e fu danneggiata durante lo sviluppo, ma testimonia efficacemente il metodo di lavoro dell'artista. Come in altre opere basate su fotografie, Hammershøi ha eliminato ogni presenza umana ma, altrettanto significativamente, ha segnato a matita il punto in cui avrebbe ritagliato l'immagine. Qui la torre slanciata della chiesa è stata tagliata dall'artista. Allo stesso modo egli restringe la prospettiva e comprime le linee prospettiche, avvicinando l'osservatore e rendendo la massa scura della chiesa ancora più drammatica. La fotografia rivela inoltre che l'edificio era allora in fase di restauro, con impalcature ai lati dell'ingresso. In un'insolita deviazione dalla sua prassi abituale, Hammershøi decise di conservare questo «segno della modernità». L'edificio non viene storicizzato e reso eterno, ma piuttosto invaso dal presente che sostiene e puntella l'antico. La qualità costruttiva e sistematica dell'impalcatura sembra aver esercitato un particolare fascino sull'artista che, in senso meta-artistico, lavorava in modo non dissimile dagli stessi ponteggiatori, impostando e sostenendo il proprio soggetto attraverso griglie e linee guida tracciate sulla tela.⁽⁹⁸⁾

Nel dipinto della Christians Kirke, il cielo sullo sfondo, diversamente da quanto avviene nella maggior parte dei soggetti copenhagenesi dell'artista, è azzurro, punteggiato da piccole nuvole bianche. Per questo motivo esso si allontana dalle evocazioni hammershøiane della «città morta», da quell'atmosfera carica di *Stimmung*, impregnata dello spirito perturbante di Rodenbach e Khnopff. Ma nei suoi numerosi viaggi a Londra, Hammershøi trovò la conferma delle sensazioni e delle esperienze che aveva tratto da Bruges e da Copenaghen. Durante il soggiorno londinese dell'autunno e dell'inverno 1905-1906, quando probabilmente stava preparando, sia mentalmente sia sul piano dei soggetti, la sua imminente mostra personale presso la Galleria Van Wisselingh e la mostra collettiva di arte danese alla Guildhall del 1907, visse con Ida in un appartamento nei pressi del British Museum, all'angolo tra Great Russell Street e Montague Street. Fedele alla propria concezione, Hammershøi dipinse dall'interno verso l'esterno. *Montague Street in London* (Montague Street a Londra), talvolta conosciuto come *The Uncanny* (Il perturbante), 1905-1906 (fig. 100), e *The British Museum. London* (Il British Museum. Londra), 1905-1906 (Fuglsang Kunstmuseum), sono entrambi raffigurati dal livello della strada, immediatamente all'esterno dell'appartamento in cui alloggiava la coppia. Hammershøi visitava il British Museum e vi eseguiva studi, ma non vi si recava soltanto per i reperti dell'antichità, così come nei primi anni Novanta non erano state soltanto le collezioni ad attirarlo al Louvre. A Londra Hammershøi andava in cerca della nebbia e dello smog. In effetti, la città inquinata offrì all'artista il dono di un'atmosfera attenuata e satura di foschia, simile a quella che egli aveva evocato a Copenaghen. A Londra, nebbia, fuliggine e fumo facevano parte dell'essenza stessa della città. In una lettera inviata in patria durante il primo soggiorno della coppia a Londra, nel 1897, egli descrive la peculiare qualità dell'aria londinese: «Non avrei mai immaginato una nebbia simile. L'altro giorno era così fitta che tutti i lampioni della strada rimasero accesi per l'intera giornata, e anche ogni negozio e ogni carrozza avevano le loro luci accese; e tuttavia era buio come qui in Danimarca alle quattro del pomeriggio nel più oscuro giorno di dicembre. E con un tempo simile c'è un odore così forte di carbone, di gas e di asfalto, sia all'interno sia all'esterno, ovunque si vada, perfino nei musei, che si attacca agli occhi e morde fin nel profondo della gola».⁽⁹⁹⁾ Lo spirito del luogo si deposita nell'occhio di Hammershøi sotto forma dei fumi della moderna città industriale. Ma egli sa come purificarlo e filtrarlo artisticamente. Nel dicembre del 1905, nell'imminenza del Natale, quando vennero dipinti i due quadri del British Museum sopra menzionati, la coppia osservava Montague Street dal proprio appartamento al primo piano, con una posizione privilegiata sulla vita della strada. In una lettera alla madre, Ida descrive la via come «una strada molto animata [...] nella quale passano numerose carrozze».⁽¹⁰⁰⁾ Nulla di tutto questo è visibile nel dipinto di Montague Street, dove ogni traccia del brulichio metropolitano è stata eliminata a favore della quiete deserta della prospettiva che si allontana lungo la strada. È buio in pieno giorno. Ciò non significa, tuttavia, che il dipinto sia privo di vita. La sua vitalità risiede nella luce che l'artista, con infinita raffinatezza, lascia scintillare sulle sommità delle ringhiere in ferro battuto attorno al British Museum e nelle finestre degli edifici residenziali lungo la via. La luce splende dall'interno. Dall'anima verso il mondo. E sugli ultimi, sottilissimi rami degli alberi spogli essa brilla come foglia d'oro. Il motivo altrimenti del tutto prosaico e sobrio di Montague Street, con il suo grigiore intriso di fuliggine, viene trasfigurato da Hammershøi in un'immagine di luminosa spiritualità che trasporta la scena in un'altra sfera. Quando Hammershøi tornò a Londra tra il novembre 1912 e il gennaio 1913, nel suo penultimo viaggio nella città, e dipinse *The Jew's College Rabbinical Seminary in Guildford Street, London* (Il Seminario rabbinico del Jew's College in Guildford Street, Londra) (fig. 102), non aveva dimenticato la luce tra i rami spogli. Essi appaiono nitidi e calligrafici, come tracciati con inchiostro nero contro le facciate grigie, creando una profondità quasi a rilievo lungo l'asse centrale del dipinto. Londra è cinerea e stranianti in quel giorno, ma la luce filtra attraverso l'estremo filigranato dei rami. Nella tela dipinta in strati sottilissimi

affiora intatto il bianco avorio della preparazione. Se un artista desidera evocare la luce anche nel cuore dell'oscurità, non tutto deve essere coperto; qualcosa del fondo più profondo del dipinto deve rimanere com'era. In *Interior in London. Brunswick Square* (Interno a Londra. Brunswick Square), 1912 (fig. 101), l'artista si è ritirato all'interno dell'appartamento di York House, sulla piazza, dove dipinge con severità le tre alte finestre e le due strisce verticali di muro che le separano. A causa della nebbia esterna, che consente soltanto una vaga percezione della ringhiera del balcone, degli alberi e di pochi contorni architettonici, l'opera assume un carattere semi-astratto e seriale, concentrandosi sul ritmo lineare generato dalle tre campate delle finestre. La stanza sembra impregnata dello stesso smog grigio-giallastro che doveva gravare all'esterno sulla piazza. Qui troviamo la stanza vuota e nulla più.

Vi è dunque una mancanza di colore nei dipinti architettonici di Hammershøi, apparentemente monocromi? No davvero, e ciò vale indipendentemente dal fatto che siano stati dipinti a Londra o a Copenaghen. Egli rimase costantemente metodico, applicando l'approccio che padroneggiava così bene: dipingeva entrando progressivamente nell'immagine, facendo emergere dall'architettura un intero spettro di tonalità che contraddice la mera apparenza grigia degli edifici. Ciò che scopriva negli intonaci sgretolati, nelle ombre delle giunture, nelle aperture delle finestre, nei pilastri e nei piani inclinati dei tetti era una tavolozza composta da bianco avorio, rosso-bruno, violetto, azzurro freddo, verde polveroso, cenere, nero fuliggine e oro, fatta affiorare con suprema sottigliezza dalla città abbandonata, dalla «città morta», come segni e tracce di ispirazione. La città può essere morta, ma Hammershøi no. È presente con tutta la sua passione.

Vele ammainate

Dopo gli anni trascorsi a Frederiksberg, Ida e Vilhelm Hammershøi vissero molto vicino al porto interno di Copenaghen dal 1898 fino alla morte di Vilhelm, nel 1916. Da Strandgade 30 potevano scorgere il porto attraverso il passaggio che conduceva alla Compagnia Asiatica Danese; quando poi la coppia si trasferì in un appartamento al terzo piano di Kvæsthusgade 6, godeva di un'ampia vista sul bacino portuale, con il ponte di Kvæsthusbroen e la banchina, sulla destra, fiancheggiata dai grandi magazzini e dal Palazzo di Amalienborg. A sinistra, oltre l'acqua, si vedeva Holmen con i vecchi scafi della marina, la gru per gli alberi delle navi e i cantieri navali, come suggerisce lo schizzo a olio *From Kvæsthusbroen* (Da Kvæsthusbroen), 1908 (collezione privata, in deposito presso lo SMK, Copenaghen). In seguito, a Bredgade 25, vissero ancora a breve distanza dal porto e, quando finalmente trovarono casa a Strandgade 25, negli edifici della Compagnia Asiatica, si affacciarono direttamente sulla banchina e sul porto, con il continuo viavai delle operazioni di carico e scarico e delle navi in attracco.

La Danimarca vanta una lunga storia come nazione marinara e il porto di Copenaghen è stato per secoli un centro vitale per il commercio e la navigazione, sia su scala locale, nel Kattégat, nell'Øresund e nel Mar Baltico, sia verso destinazioni d'oltremare. Tutto ciò contribuiva a determinare l'aspetto del porto ai tempi di Hammershøi, animato da un incessante traffico di velieri e pescherecci provenienti dall'Atlantico settentrionale fino a Grønlandske Handels Plads, nel quartiere di Christianshavn, che l'artista dipinse nel 1908 (collezione privata), ma anche da una moltitudine di piroscafi e unità della marina, marinai e lavoratori occasionali. Parte essenziale della crescita della città industriale, il porto di Copenaghen era intensamente trafficato e, a qualsiasi ora del giorno e della notte, chi viveva lungo l'acqua avrebbe udito i motori delle navi, il lavoro nei cantieri, le esercitazioni navali, il fragore dei cannoni e delle salve d'onore, nonché le sirene da nebbia nelle giornate di maltempo.

Tutto questo è assente dalla rappresentazione che Hammershøi offre del porto e delle sue navi. Nessuna delle imbarcazioni che raffigura è sotto vela o in movimento. Sono tutte navi appartenenti a un'epoca passata, imbarcazioni di legno con alberi, sartie e vele serrate, e ognuna di esse è ormeggiata alla banchina e quindi immobile, a meno che l'artista non raffiguri degli *hulk*, vale a dire navi prive di alberatura e sartie, disarmate e utilizzate, nel migliore dei casi, come depositi galleggianti, nel peggiore in attesa della demolizione. L'equivalente portuale di un cimitero. Per metodo e per soggetto, la scena ricorda molto gli interni di Hammershøi: in un'epoca di ambienti vittoriani sovraccarichi, pieni di palme da salotto, pesanti tendaggi e mobili storicisti riccamente decorati, egli sgombra la casa e la lascia respirare. Tuttavia, questo approccio appare ancora più sorprendente nel caso del porto, del mare e delle navi. In parte perché la semplificazione degli interni era in effetti in sintonia con il gusto del tempo, ma soprattutto perché la tradizione della pittura marina danese era straordinariamente ricca. C.W. Eckersberg, che Hammershøi ammirava e che, come professore presso l'Accademia Reale Danese di Belle Arti di Copenaghen, fu uno dei padri fondatori dell'arte danese e formò due

generazioni di pittori romantici, realizzò alcune delle sue opere più significative proprio nel campo della pittura di marina. Le sue vedute dell'Øresund sono sorprendentemente acute nell'osservazione, minuziose nella descrizione del sartiame dei velieri e dotate di una limpidezza quasi irreale. Dopo Eckersberg, la tradizione prosperò e, tra molti altri, i tre fratelli Melbye, Anton, Vilhelm e Fritz, portarono la pittura di marina attraverso l'intero XIX secolo con grande autorevolezza. Anton Melbye, in particolare, conquistò fama internazionale grazie alle sue marine e alla sua capacità di rappresentare il mare. C.F. Sørensen navigò in ogni parte del globo, raffigurando il mare e le sue navi in tele di forte intensità espressiva, mentre il celebre poeta e pittore Holger Drachmann, contemporaneo di Hammershøi, creò composizioni drammatiche dedicate al mare in tempesta e alle imbarcazioni travolte dalle onde spumeggianti. Tutta questa tradizione sembra essere stata nascosta alla vista da Hammershøi, deposta a riposo fra le costole degli scafi abbandonati, nell'umida oscurità dei loro interni.

Se manteniamo lo sguardo fisso sul portale della Compagnia Asiatica, come fece Hammershøi in diversi dipinti prima ancora di attraversarlo per stabilirsi con Ida nel loro appartamento, scopriamo che in uno di essi è effettivamente possibile vedere qualcosa oltre quel varco. Negli altri dipinti, come si è già osservato, l'artista ha steso sullo sfondo un velo di nubi e nebbia che impedisce alla vista di spingersi oltre, facendo sì che le immagini si presentino come superfici frontali chiuse. Ma nella monumentale *View of the Old Asiatic Company* (Veduta dell'Antica Compagnia Asiatica), 1902 (fig. 103), Hammershøi lascia apparire qualcosa oltre il portale: gli alberi, il sartiame e le vele serrate di una nave ormeggiata dietro gli edifici della Compagnia. Il tono dominante del dipinto è cupo. Le due dimore identiche incombono come masse verde-grigio scuro sotto i loro tetti mansardati color grigio antracite. Il cielo è attraversato da grandi nubi cumuliformi che alternano zone più oscure e più luminose. Il vapore scende fino al livello stesso della banchina. Eppure, nel punto aureo della composizione, troviamo uno spostamento dell'accento visivo: l'albero della nave e le tese linee diagonali del sartiame. Albero e sartiame occupano quello spazio come una passione trattenuta, compressa nell'angolo dell'immagine e in qualche modo imprigionata al suo interno. Sono come Ida, o come una figura vista di spalle negli interni dell'artista: arrestati nel loro movimento e incapaci di procedere. La qualità curiosamente claustrofobica di questo motivo deriva dalla prospettiva fortemente scorciata adottata da Hammershøi. Da una serie di fotografie, alcune delle quali appartennero all'artista, scattate dal margine della banchina in direzione dei due grandi edifici della Compagnia Asiatica, vediamo che il bacino portuale arrivava a pochi metri dal portale, mentre il resto dell'area formava una piazza aperta, con il bordo della banchina collocato molto più avanti. La soluzione appare perfettamente logica, considerando che in quel luogo merci e carri dovevano essere caricati, scaricati e manovrati continuamente. L'artista aveva dunque piena legittimità nel ridurre la profondità prospettica immediatamente davanti al portale, poiché il bacino effettivamente giungeva quasi fino ad esso.

In questo modo Hammershøi poteva conservare la frontalità del motivo in *View of the Old Asiatic Company*, dove l'albero della nave emerge da sotto e da dietro l'edificio sulla destra. L'acqua dietro gli edifici è resa come un piano grigio, mentre la piazza lastricata accanto ad essi avanza come un piano bianco; il margine della banchina sul lato opposto del porto interno è indicato da una fascia orizzontale nera. Il portale incornicia così una piccola composizione quasi astratta di linee e superfici orizzontali e verticali nei toni del grigio, del bianco e del nero, interrotta dalle diagonali del sartiame. Se Hammershøi fosse vissuto più a lungo, avrebbe forse potuto incrociare il cammino di Piet Mondrian. Non accadde e, come abbiamo visto, vi è ben poco che faccia pensare che avrebbe realmente intrapreso quella strada; semmai, nel corso degli anni, egli allentò la propria tensione verso la riduzione formale. Tuttavia qui, a Christianshavn nel 1902, come in gran parte dei suoi esterni, sono le linee e la luce attenuata a costituire la vera essenza del motivo e quindi quell'astrazione che consente a Hammershøi di lasciare la città deserta, come se fosse morta.

Quando dipingeva l'architettura di Copenhagen durante l'inverno, Hammershøi osservava naturalmente i luoghi dal vero, che conosceva abbastanza bene da percorrerli con una sorta di sicurezza sonnambolica. Ma utilizzava anche fotografie come riferimento, evitando così di dover restare per strada a dipingere, esposto alla curiosità dei passanti e alle intemperie. Anche in questo senso Hammershøi fu un pittore dell'interiorità, e le fotografie lo aiutarono a rimanerle.

È stato osservato che il grandangolo fotografico, capace di ampliare la percezione dello spazio, costituisce anche la prospettiva adottata da Hammershøi nei suoi dipinti. Ciò vale per *Three Ships, Christianshavn Canal* (Tre navi, canale di Christianshavn), 1905 (fig. 104). Il soggetto è visto da Overgaden Oven Vandet verso nord-ovest, all'angolo con Bådsmadsstræde. Tuttavia l'ottica fotografica del dipinto fa sì che il canale e la sua prospettiva si aprano in modo spettacolare, facendo apparire lo spazio molto più ampio di quanto sia realmente e schiudendo il cielo in una maniera estranea all'intreccio intimo e densamente edificato di Christianshavn. Nel secondo volume del celebre romanzo *Pelle the Conqueror* (Pelle il conquistatore), lo scrittore Martin Andersen Nexø definì Christianshavn «l'Arca», poiché i suoi tortuosi

isolati popolari contenevano ogni forma di vita concepibile e inconcepibile. Hammershøi, invece, dilata lo spazio oltre ogni plausibilità ragionevole, trasponendo il canale a una scala che non appartiene al suo ambiente reale. Il poligrafo Vilhelm Wanscher osservò questa particolarità in un articolo del 1915, rilevando come «la prospettiva pittorica sia tracciata fotograficamente, non costruita in modo monumentale». Nei suoi interni come nei suoi esterni, Hammershøi è un pittore degli spazi aperti.⁽¹⁰¹⁾ Egli raffigura le tre vecchie navi ormeggiate alla banchina, con gli alberi, i pennoni spogli e il sartiame che creano linee di una grafica semplicità contro un cielo invernale grigio velato, leggermente offuscato e sfumato. Sono imbarcazioni consunte che giacciono in uno spazio muto, senza vento e deserto, testimoni di un mondo scomparso, al di là della modernità. In questo senso *Three Ships, Christianshavn Canal* può essere letto allegoricamente come un emblema di un desiderio inappagato. Non che il soggetto sia sentimentale, ma il sentimento che informa lo sguardo possiede una sfumatura di malinconica nostalgia. L'osservazione fenomenologica della realtà viene così spostata, affinché la qualità emblematica del motivo diventi la sua stessa essenza.

L'artista viaggia nel pensiero. O, più precisamente, ha già viaggiato e ora fa approdare nel canale di Christianshavn l'idea di una continua espansione. Ciò che resta è il motivo, ripetuto e variato in altri dipinti dedicati alle navi, ma sempre fondato sul medesimo principio essenziale. Le navi non si spostano nello spazio; la loro posizione è fissata al margine della banchina. Non navigano ma, sotto ogni aspetto, giacciono immobili, abbandonate da tutto tranne che dalla luce ingiallita e morente contro la quale proiettano le loro ombre nere. L'idea romantica e allegorica, familiare da Caspar David Friedrich, secondo cui le navi possono traghettare l'anima verso altri mondi, in Hammershøi è trattenuta all'ormeggio o deposta a riposo come i due vecchi *hulk* presso il ponte sul canale, sullo sfondo. In questo senso, la metafisica dell'artista non è trascendente. Semplicemente è.

Natura: terra e cielo e gli alberi nel mezzo

Ramificazioni

Tra le circa quattrocento opere che compongono il corpus di Vilhelm Hammershøi, comprendente sia dipinti sia disegni, i paesaggi costituiscono un gruppo relativamente ridotto. Se gli interni sono ciò che principalmente lo ha reso, e continua a renderlo, celebre a livello internazionale, i paesaggi contribuiscono nondimeno quanto gli interni al suo enigma. I paesaggi di Hammershøi non assomigliano realmente a quelli di nessun altro artista contemporaneo e il senso di estraneità che trasmettono allo spettatore non consente l'identificazione, negando così la possibilità di proiettare in essi desideri e aspirazioni di matrice umanistica. In altre parole, questi paesaggi non sono romantici ma moderni, poiché sottolineano l'alterità della natura.

I dipinti di paesaggio di Hammershøi nacquero durante i brevi soggiorni estivi che l'artista trascorse, nel corso della vita, in diversi luoghi della Danimarca: dapprima, in gioventù, sull'isola di Falster, a sud-est della Zelanda, da cui proveniva Ida Isted e dove vivevano i suoi genitori. Dopo il matrimonio, e per il resto della sua esistenza, egli frequentò varie località della Zelanda in quelli che avrebbero dovuto essere i periodi di vacanza della coppia ma che servivano anche da occasione di lavoro per l'artista: Refsnæs nella Zelanda occidentale, Lejre presso il fiordo di Roskilde, l'Hermitage di Klampenborg, Gentofte, Trørød, Frederiksværk, Snekkersten e Nakkehoved nella Zelanda settentrionale. Tutti questi luoghi si trovavano a breve distanza da Copenaghen e dall'ambiente umano e culturale che circondava l'artista. I paesaggi sono meno numerosi degli interni e possiedono un carattere complessivo differente. Non vi compaiono figure umane e le tracce dell'attività dell'uomo sono ridotte a piccole fattorie e mulini a vento all'orizzonte, a qualche confine tra campi e a strade polverose che attraversano lo spazio del dipinto. Gli uomini sono passati di lì e hanno modellato quel paesaggio per secoli. Poiché la maggior parte di queste opere fu dipinta in estate, la luce delle tele appare di volta in volta spezzata, abbagliante e biancastra, mentre il cielo è alto, grigio-violaceo e coperto, oppure delicatamente azzurro con sfumature chiarissime. Nella sostanza, la loro atmosfera coincide con quella che caratterizza l'intera produzione dell'artista. Un senso di alterità e un senso di estraneità e di abbandono pervade i paesaggi di Hammershøi: essi non sono privi dei segni della civiltà agraria, ma sono svuotati della vita. Ciò che interessa Hammershøi nei paesaggi è la luce che, per ragioni stagionali, è presente mentre la sua sorgente, il sole, rimane invisibile. Attraverso quella luce, che Hammershøi, tipicamente, rende in controluce,

interrompendola con le silhouette più scure degli alberi, isolati o raccolti in piccoli gruppi, l'artista conferisce al paesaggio una dimensione metafisica che si apre tanto verso l'interno quanto verso l'esterno. Per questo artista la realtà esiste; e tuttavia, nello stesso movimento, egli crea un'altra realtà, non separata da quella fattuale ma rivelata attraverso una sorta di doppia visione. Il mondo dato contiene un altro mondo.

Hammershøi raggiunge questa distanza straniante tra lo spazio occupato dall'osservatore e quello del dipinto fin dalle sue prime opere di paesaggio, attraverso composizioni che si sviluppano parallelamente al piano dell'immagine. In *Landscape, Falster. Summer* (Paesaggio, Falster. Estate), 1891 (collezione privata), è possibile riconoscere, tanto nel soggetto quanto nella tavolozza, una parentela con L.A. Ring, che nei suoi primi anni dipinse anch'egli campi grigio-violacei e terre dai toni bruni nella Zelanda meridionale. Tuttavia, mentre Ring inserisce quasi sempre una strada che conduce all'interno del paesaggio, permettendo allo sguardo dello spettatore di seguirla e di stabilire così un'identificazione e una linea di fuga visiva, l'opera di Hammershøi è governata da linee trasversali. Anzi, in una scelta assai insolita nella sua produzione, questo dipinto è realizzato mediante lunghe pennellate e tratteggi disposti orizzontalmente. Il paesaggio, come altre opere giovanili quali *Landscape from Virum near Frederiksdal, Summer* (Paesaggio da Virum presso Frederiksdal, estate), 1888 (Danish Art Collection of Ambassador John L. Loeb Jr.), e *View of Jægersborg Allé. Gentofte, North of Copenhagen* (Veduta di Jægersborg Allé. Gentofte, a nord di Copenhagen), 1892 (SMK, Copenhagen), è leggermente stilizzato, diffuso e semi-astratto, costruito mediante fasce di primo piano e piano intermedio che corrono parallele alla superficie del quadro e non consentono allo sguardo di penetrare nella profondità. Nell'opera di Hammershøi non esiste, come nelle composizioni a prospettiva centrale, un punto di vista ideale identificato da linee convergenti verso la distanza. Al contrario, i suoi paesaggi producono una sensazione di disorientamento spaziale. Una negazione della profondità.

Un esempio emblematico è *Kongevejen at Gentofte* (Kongevejen a Gentofte), 1892 (fig. 106), dove Kongevejen, letteralmente «la Strada del Re», traccia in primo piano una fascia luminosa che attraversa l'immagine da un lato all'altro, parallela al piano del quadro. La strada non conduce verso una meta visibile, ma arresta il movimento del nostro sguardo, come se l'inquadratura di un film si fosse improvvisamente fermata.

Kongevejen at Gentofte appartiene a un piccolo gruppo di opere dedicate allo stesso luogo. Nelle estati del 1892 e del 1903, Ida e Vilhelm Hammershøi soggiornarono a Gentofte, appena a nord di Copenhagen, dove l'artista dipinse e disegnò vedute del lago di Gentofte in direzione di Kongevejen (oggi Lyngbyvejen). Le vedute sono riprese dalla riva del lago verso ovest; ciò significa che Kongevejen, fiancheggiata da alberi, si trova al di là dello specchio d'acqua. Nella variante *Sun Shower. Lake Gentofte* (Pioggia di sole. Lago di Gentofte), 1903 (Fondazione Augustinus, in deposito presso la Collezione Ordrupgaard), il lago, increspato dal vento e punteggiato di riflessi argentei, occupa il primo piano; Kongevejen costituisce il piano intermedio, mentre il grande cielo coperto attraverso alcune aperture, lascia intravedere l'espansione dello spazio dietro il motivo. *Kongevejen at Gentofte* è osservato dalla medesima posizione, ma l'artista, applicando uno sguardo fotografico, ha ristretto l'inquadratura sul soggetto, così che il piano intermedio, con gli alberi frondosi che costeggiano la strada, formi un fregio continuo da un margine all'altro dell'immagine, mentre il paesaggio sullo sfondo, con poche fattorie e alcuni alberi, introduce la profondità spaziale del dipinto, creando un contrasto con il cielo azzurro e velato. Ciò che affascina l'artista, tuttavia, è il rapporto tra luce e ombra. La tonalità grigio-verde degli alberi e il fogliame smorzato costruiscono una scura partitura ritmica contro il cielo luminoso, che per questo appare quasi fosforescente. La luce di *Kongevejen at Gentofte* è intensa, prossima a un effetto di abbagliante bianchezza, come in altre opere in controluce dell'artista. *Kongevejen at Gentofte* sembra essere stato dipinto dal vero e possiede un'immediatezza insolita per Hammershøi. Tuttavia, una versione disegnata (collezione privata) dimostra che l'artista lavorò a lungo e intensamente su questo motivo, considerandolo evidentemente una delle opere chiave della propria produzione.

La luce del dipinto testimonia il persistente interesse dell'artista per la dimensione metafisica: una luce che non proviene da alcun luogo identificabile e che conferisce al paesaggio un senso di irrealtà. Lo spettatore è vicino al mondo osservato e sperimentato, ma nello stesso tempo ne rimane distante, perché il paesaggio non è soltanto una rappresentazione fedele del reale: è anche filtrato attraverso un temperamento. Il mondo esterno viene trasposto in quello interiore e la realtà raffigurata si trasforma in un'altra realtà, animata interiormente e artisticamente sovrana.

Una spazialità altrettanto chiara e tuttavia irrealistica si ritrova in *From Refsnæs. Summer* (Da Refsnæs. Estate), noto anche semplicemente come *Landscape* (Paesaggio), 1900, e in *Landscape. From Lejre* (Paesaggio. Da Lejre), 1905 (figg. 107 e 105), dove le dolci colline ondulate e i boschetti sparsi formano un sensuale corpo paesaggistico rivolto verso il cielo. La luce di questi paesaggi, tuttavia, è ultraterrena e singolarmente straniante nel suo rapporto con scene che i pittori romantici avevano reso familiari agli osservatori danesi settant'anni prima. Certo, il cielo arcuato di *From Refsnæs. Summer* e di

Landscape. From Lejre è vastissimo: le sue distese azzurre pallide e profonde sono velate di bianco da file di nubi stratificate e cirri che corrono paralleli al piano del dipinto.

Nella veduta di Refsnæs, dipinta lungo la ripida costa occidentale della Zelanda, il vapore bianco delle nuvole si condensa nella luce proveniente dal mare in una pienezza luminosa e modulata che riecheggia il carattere leggermente stilizzato e planare del paesaggio; pennellate trasversali producono ombre striate nel terreno bruno. La scala sarebbe difficile da valutare se non fosse per un minuscolo mulino a vento scuro che rende percepibile la grandiosa ampiezza dello spazio.

L'ampio senso dello spazio che si ritrova in alcuni degli interni di Hammershøi permea anche questo paesaggio. Nella veduta di Lejre, presso Roskilde, non vi è nulla che ancora realmente la spazialità, se non le bande di bianchi cirri che attraversano ritmicamente il cielo azzurro. Le nuvole non proiettano ombre sul terreno e la scala rimane qui del tutto indeterminabile, poiché manca qualsiasi rapporto misurabile tra i diversi livelli dell'erba verde, dei boschetti e del cielo nel paesaggio di Hammershøi. È un paesaggio insieme visto e immaginato. L'unione operata dalla mente tra luogo, spazio e tempo dà origine a un continuum di simultaneità. I paesaggi di Hammershøi non pretendono di essere rappresentazioni accurate della natura. Al contrario, l'artista rende il paesaggio qualcosa di unico lasciando che la luce risplenda con un'intensità quasi fosforescente, tale da far impallidire il terreno e persino il nostro sguardo su di esso.

Gli alberi occupavano un posto speciale nell'immaginario di Hammershøi. Anche Svend ne fece, fin dagli anni della formazione, uno dei propri soggetti prediletti, spesso mettendoli in dialogo con l'architettura classica, che essi sembrano quasi inghiottire.

Søndermarken Park in Winter (Parco di Søndermarken in inverno), 1895-96 (fig. 108), è uno dei primi dipinti di alberi veramente intensi e coinvolgenti di Vilhelm Hammershøi. I rami emergono con grande chiarezza e formano un disegno grafico che richiama da vicino i suoi disegni di alberi. Anzi, il motivo sembra essere stato tracciato sopra il sottile strato di fondo di una pittura biancastra e velata che lascia affiorare il colore del supporto sottostante. L'artista utilizza attivamente il caldo tono rosso-bruno del fondo per conferire profondità alla luce dorata di un tardo pomeriggio, in uno di quei brevi giorni nordici in cui il sole scivola rapidamente sotto l'orizzonte. La luce calda che filtra tra le chiome spoglie contrasta con il gelo nevoso della terra. Quanto al punto di vista, il dipinto è chiaramente eseguito dall'interno verso l'esterno, come avviene anche in diverse vedute architettoniche dell'artista. Hammershøi si trovava probabilmente all'interno del primo appartamento condiviso con Ida, al primo piano della villa Ny Bakkehus, in Rahbeks Allé 26, osservando gli alberi nudi e privi di foglie immersi nella neve invernale. I tronchi neri e i rami laterali, quasi calligrafati, si stagliano con contorni netti contro la neve. Il cielo si tinge lievemente di rosa, ma la luce proviene soprattutto dalla neve che ricopre il terreno e fa emergere gli alberi con una stilizzata enfasi d'inchiostro nero. Rispetto ai paesaggi estivi di Hammershøi, sia la luce sia la prospettiva risultano differenti. Tuttavia ricompare qui un tratto stilistico che attraversa non soltanto gli altri paesaggi ma l'intera sua opera: l'influenza dell'arte giapponese. Come già osservato, Hammershøi lavorò in un'epoca in cui le xilografie giapponesi, caratterizzate dalla loro semplicità calligrafica, dall'uso dell'inchiostro nero, dagli angoli audaci e dai forti contrasti, stavano fluendo verso l'Occidente. Esse influenzarono profondamente gli artisti europei, offrendo una nuova visione del mondo e un nuovo modo di concepire la rappresentazione pittorica. Nei decenni attorno al 1900 il giapponesismo era in piena diffusione, ma la sua influenza andò oltre la moda del momento: segnò una svolta decisiva nella concezione dello spazio nell'arte.⁽¹⁰²⁾

Ciò valeva anche per la percezione visiva di Hammershøi. Nel giapponesismo egli trovò una concezione dell'immagine che, con le sue linee nette e profilate, la sua semplicità e i suoi radicali spostamenti prospettici intervallati da pause di intensa eloquenza, coincideva profondamente con la propria sensibilità. Questo è evidente in alcuni dipinti di alberi, come *Tree Trunks. Arresødal near Frederiksværk, North Zealand* (Tronchi d'albero. Arresødal presso Frederiksværk, Zelanda settentrionale), 1904 (fig. 109), e *The Rowan Avenue at Snekkersten* (Il viale dei sorbi a Snekkersten), 1906 (The David Collection, Copenhagen). In entrambe le scene gli alberi sono tagliati dall'inquadratura in un modo apparentemente arbitrario che fonde ottica fotografica ed estetica giapponese: lo spettatore vede soltanto i tronchi, non le chiome. Allo stesso modo, il primo piano è stato eliminato, proiettando immediatamente il nostro sguardo nel paesaggio. Delineati con una severità quasi calligrafica, i tronchi si ergono pesantemente contro lo sfondo del paesaggio e contro un cielo grigio impossibile da definire con precisione. Ma se l'artista derivò alcuni elementi stilistici dall'arte giapponese e dell'Estremo Oriente, attinse anche a fonti europee. Hammershøi dipinge il fogliame pendente come lo dipingeva il pittore francese Camille Corot: sfumato e dolcemente modulato, con i singoli rami e le foglie che si dissolvono in una tessitura quasi tattile. Tuttavia, mentre Corot, e un altro artista del tempo al quale Hammershøi viene spesso accostato, Eugène Carrière, tendono a dissolvere il contrasto, in Hammershøi il contrasto rimane forte. Gli alberi scuri assumono il ruolo di figure dominanti in

primo piano, mentre entrambe le opere, con la loro ottica ravvicinata e la loro tangibile prossimità, mancano di un vero sfondo e di una reale profondità. Con l'occhio e con la mente, l'artista è *dentro* gli alberi, che crescono dentro di lui, se non addirittura dentro la foresta stessa, come accade nel dipinto affine *Young Beech Forest, Frederiksværk* (Giovane faggeta, Frederiksværk), 1904 (fig. 110).

Anima interrogativa e profondamente musicale, Hammershøi può essere definito un pittore del tono, o meglio dei valori tonali: un artista che accorda ogni colore alla medesima scala. Nel suo caso si tratta di una scala di grigi, verdi e bruni rossastri, raffinata all'estremo e modulata attraverso minime gradazioni. Hammershøi è lontanissimo dagli impressionisti e dai *fauves* suoi contemporanei, con la loro pittura immediata e i loro colori accesi. In *Young Beech Forest*, dipinto nella tenuta di Arresødal presso Frederiksværk, nella Zelanda settentrionale, l'artista, come in altre sue opere dedicate agli alberi, fissa nello spazio l'ascesa verticale e scura dei tronchi contro uno sfondo di luce dolce e diffusa. Questa miscela di morbida e cedevole materialità e di rigorosa semplicità calligrafica permea l'intera scena boschiva. Come se fosse stata ripresa con una macchina fotografica leggermente mossa, l'artista rende il motivo sfocato e leggermente velato, sottraendolo al dominio della percezione ordinaria. Questa trasposizione della realtà in qualcosa d'altro, e forse, in definitiva, in qualcosa di meno "reale", è rafforzata dalle linee oblique della composizione. Sia i tronchi sia il terreno della foresta inclinano diagonalmente verso sinistra, alterando l'equilibrio dell'immagine in aperta violazione della prospettiva classica e della concezione romantica della natura come armonia pittoresca o addirittura divina, familiare all'arte del primo Ottocento. Benché *Young Beech Forest* sia un paesaggio, si potrebbe quasi definirlo un interno. Un interno di foresta. L'artista è *dentro* il bosco, costruendo al suo interno uno spazio raccolto e compatto. E, proprio come nei suoi interni domestici, è la luce a costituire la sua principale preoccupazione; in questo caso il caratteristico controluce che predilige. Negli interni la luce viene frammentata dalle finestre; nelle scene di foresta è interrotta dai tronchi degli alberi. Dall'oscurità del bosco egli dipinge il proprio cammino verso la luce, in un movimento lirico nel quale lo spazio della foresta rappresenta anche lo spazio interiore e circoscritto della sua conoscenza. Il suo sguardo è rivolto verso la luce che si trova dietro gli alberi e che essi spezzano. Non attraverso abbaglianti prove di virtuosismo, ma come una sottile allusione che si insinua tra i tronchi e il fogliame delicato e sensibile. Gli intervalli tra gli alberi creano un volume poetico. Il fogliame impalpabile degli alberi avvolge lo spettatore, e l'artista stesso, in un'atmosfera di singolare profondità e bellezza. *Young Beech Forest* è un dipinto trasparente il cui tema fondamentale è la traslucenza, il modo in cui la luce penetra attraverso un filtro di forme organiche e biologiche rendendo luminosa la sostanza stessa. Come accade così spesso in Hammershøi, il problema affrontato qui consiste nel far sì che la natura, e la sua trasposizione pittorica, risplendano dall'interno, benché in questo caso l'osservazione originaria dell'artista sia stata compiuta all'aperto. La luce entra nel dipinto come una speciale qualità poetico-pittorica e come elemento fondamentale della sua metafisica. Sebbene sia vero che a un certo punto l'artista si trovò realmente in quel bosco, ciò che egli restituisce in *Young Beech Forest* è una post-immagine fissata sulla retina, costruita nel gioco tra ombra e luce.

Come negli interni dell'artista, gli alberi di Hammershøi creano spazi e intensi intervalli per il pensiero. Gli alberi si ergono nel paesaggio con una sicurezza che riflette l'attenzione dell'epoca per l'individualità aristocratica e per la sensibilità del singolo. «Gli alberi sono nobili uomini», come recita la poesia *Træerne* (Gli alberi) di Sophus Claussen del 1899.⁽¹⁰³⁾

Una concezione analoga degli alberi si ritrova in Rilke, la cui affinità con Hammershøi è già stata segnalata. Nelle lettere lirico-prosastiche di Rilke e nelle già menzionate *Dinggedichte* (poesie-oggetto), gli alberi diventano una metafora dell'anima dell'artista nella sua crescita e nella sua capacità di estendersi verso il mondo:

Uno spazio si estende ugualmente attraverso tutte le creature ...

lo spazio interiore del mondo.

Gli uccelli che volano silenziosi

volano attraverso di noi.

Ah, come vorrei crescere:

che l'albero che guardo fuori cresca in me!⁽¹⁰⁴⁾

Nell'opera di Rilke, gli alberi si oppongono alla solitudine intesa come abbandono e alla resa alle contingenze momentanee e al rumore della modernità; resistono alle tempeste del tempo senza ansia, poiché gli alberi sono quieti e pazienti. Per Rilke essi incarnano la lentezza, nello stesso modo in cui Hammershøi dilata il tempo negli intervalli tra i tronchi, quando non lo arresta del tutto nei suoi interni quasi zen. All'artista Rilke richiede «solitudine, vasta solitudine interiore. Entrare in se stessi e per ore non incontrare nessuno: questo bisogna saper raggiungere». Fondamentale è qui l'insistenza di Rilke sulla *solitudine interiore*, una concentrazione su di sé e su ciò che essa può generare artisticamente ed esistenzialmente.

Ciò non coincide con il vivere da soli; al contrario, si può vivere con un'altra persona, in questo caso una donna, in un rapporto di autentica parità. Ma l'artista, e ogni essere umano disposto alla ricerca, deve essere capace di entrare in se stesso e chiudere la porta, creando tra gli alberi e negli spazi mutevoli degli interni una camera lirica e riflessiva per la mente. In questi paesaggi d'alberi Hammershøi cercava una corrispondente interiorità, intimità e composta fievolezza. Il suo sguardo era privo di sentimentalismo, ma egli caricava i propri motivi di una tensione lirica capace di accompagnare il loro altrettanto evidente senso di straniamento.⁽¹⁰⁵⁾

Come è stato descritto, il modello di riferimento di Rilke fu uno degli scrittori più influenti e rappresentativi attorno al 1900, il poeta e biologo J.P. Jacobsen. Per Rilke, gli scritti di Jacobsen erano assolutamente indispensabili tanto ai poeti quanto ai pittori.⁽¹⁰⁶⁾ Ciò dipendeva non da ultimo dallo stile ornato, minuziosissimo e sinuoso di Jacobsen, una sorta di arabesco letterario che gli conferiva una spiccata qualità pittorica. Ma anche dalla sua straordinaria capacità di stabilire corrispondenze tra la descrizione minuziosa del mondo esterno e quella esistenziale interiore, che domina non soltanto le poesie di Jacobsen ma anche i suoi racconti lirici in prosa e i suoi romanzi, comprese le opere maggiori, il romanzo *Niels Lyhne* (1880) e la novella *Mogens* (1872). Entrambi anticipano il movimento simbolista nella letteratura e nelle arti visive europee ed entrambi figuravano tra le opere della letteratura contemporanea presenti nella biblioteca di Hammershøi. Come molti uomini del suo tempo, Jacobsen era intensamente interessato alla percezione umana: al modo in cui percepiamo e soprattutto vediamo ciò che ci circonda e, in senso più ampio, noi stessi. La sua fascinazione per la visione analitica della natura proposta da Charles Darwin lo portò a tradurre in danese *On the Origin of Species* (L'origine delle specie, 1859), pubblicato come *Arternes Oprindelse* nel 1872. Jacobsen era altresì affascinato dalle ricerche del medico e fisico tedesco Hermann von Helmholtz sull'occhio umano e dal conseguente concetto entottico degli «alberi vascolari», riferito al fatto che non soltanto possiamo vedere il mondo intorno a noi, ma possiamo anche osservare i vasi sanguigni dei nostri stessi occhi. Verso la fine degli anni Settanta dell'Ottocento, von Helmholtz disegnò schemi dei vasi oculari le cui ramificazioni ricordavano alberi e diedero origine all'espressione «alberi vascolari». Come sviluppo parallelo nel campo scientifico, il neurologo spagnolo e premio Nobel Santiago Ramón y Cajal tentò una mappatura visiva della corteccia cerebrale e del tessuto nervoso umano che, una volta rappresentati graficamente, assumevano anch'essi strutture arboree. L'artista austriaco Egon Schiele sembra essere stato a conoscenza di queste ricerche; l'ipotesi appare plausibile osservando il suo calligrafico *Autumn Tree in Stirred Air* (Winter Tree) [Albero autunnale nell'aria agitata (Albero invernale)] del 1912 (Leopold Museum, Vienna), con le sue ramificazioni simili a nervi.

J.P. Jacobsen anticipò queste intuizioni scientifiche nelle proprie descrizioni letterarie della natura, delle piante e degli alberi.⁽¹⁰⁷⁾ «Era estate, nel mezzo del giorno; in un angolo del recinto. Proprio davanti si ergeva una vecchia quercia, del cui tronco si sarebbe potuto dire che agonizzasse disperatamente a causa della mancanza di armonia tra il suo giovane fogliame giallastro e i suoi rami neri e contorti; essi somigliavano soprattutto a grossolani arabeschi gotici mal disegnati.»

⁽¹⁰⁸⁾ La descrizione di Jacobsen dei rami nodosi e disarmonici della quercia trova una sorprendente forma visiva nelle migliori immagini di alberi spogli realizzate da Svend Hammershøi, come *Trees* (Alberi), 1907-08 (fig. 113), che potrebbe persino essere interpretato come una visione del tessuto nervoso cerebrale o delle ramificazioni vascolari dell'occhio umano. Lo stesso vale per i tronchi e i rami neri e spogli dipinti da Vilhelm Hammershøi in *Søndermarken in Winter* (Søndermarken in inverno) o nel disegno a matita *Oak Trees* (Querce), 1901 (fig. 112), realizzato su carta quadrettata come studio preparatorio per il dipinto *Near Fortunen, Jægersborg Deer Park, North of Copenhagen* (Presso Fortunen, Parco dei cervi di Jægersborg, a nord di Copenaghen), 1901 (fig. 111). Nel disegno, tronchi e rami sono spogli, con pochi tratteggi che suggeriscono il fogliame. La struttura arabescata degli alberi può essere paragonata alle linee imprevedibili, ispiratrici, dolorose e bellissime formate dai nervi, oppure alla simultaneità di tutte le cose nella vasta ramificazione delle visioni oniriche. In *Near Fortunen, Jægersborg Deer Park, North of Copenhagen* le ramificazioni delle querce rimangono visibili ma sono rivestite da un fogliame verde-bruno. I margini delle foglie si tingono d'oro grazie alla sorgente luminosa posta dietro il gruppo di querce. A causa della copertura nuvolosa grigio-violacea, il sole non è chiaramente visibile e affiora dalle nuvole soltanto in fugaci apparizioni sfocate, rendendo immateriale la scena naturale.

Questo effetto è ulteriormente intensificato dal modo trasparente e velato con cui Hammershøi stende il colore, il che significa anche che in diverse zone del dipinto rimane visibile la trama della tela. Ancora una volta appare chiaro che ciò che interessa Hammershøi è la luce. Una luce sensibile, non sensuale ma piuttosto metafisica, simile a un flusso di ispirazione lirica. La luce proviene evidentemente dal cielo e dalla presenza del sole nascosto dietro la copertura nuvolosa; eppure anima la tela dall'interno, come se la natura avesse creato il proprio ostensorio. Per riprendere un passo delle lettere di Rilke: «Questi alberi sono magnifici, ma ancora più magnifico è il sublime e commovente spazio tra di essi, come

se anch'esso crescesse insieme alla loro crescita.»⁽¹⁰⁹⁾ Il dipinto costituisce il pendant paesaggistico di *Dust Motes Dancing in Sunbeams* (Granelli di polvere danzanti nei raggi di sole) (fig. 71), dove la luce viene filtrata e scomposta nei suoi elementi più minuti; qui però essa non è mediata dal vetro opalescente delle finestre, ma dalle foglie verde traslucido all'interno della naturale camera chiusa formata dalle querce.

Altri artisti dell'epoca intrapresero indagini sulla percezione della luce solare e sul modo in cui essa agisce sui recettori visivi e sul cervello. Tra questi vi era l'amico di Hammershøi, Valdemar Schønheyder Møller, che ottenne una certa notorietà internazionale, soprattutto in Francia, dove per un periodo visse ed espose le proprie opere.

Schønheyder Møller adottò un approccio quasi scientifico quando realizzò le sue immagini in controluce, capaci di imprimersi sulla retina, raffiguranti il sole che filtra attraverso tronchi e fogliame, come nel folgorante *Sunshine in Pine Woods* (Sole nel bosco di pini), 1895-1900 (fig. 114). Schønheyder Møller lavorò sistematicamente per serie, esplorando i limiti estremi del proprio soggetto attraverso l'osservazione diretta del sole e tentando di tradurre sulla tela la sensazione percettiva prodotta dalla luce. L'accecante luminosità del sole non soltanto danneggiò i suoi occhi, rendendolo quasi cieco, ma compromise persino alcuni recettori cerebrali e lo costrinse ad abbandonare la pittura.

Ciò avvenne nel 1901, lo stesso anno in cui Hammershøi realizzò il suo controluce *Near Fortunen* (Presso Fortunen), forse come omaggio all'amico che si era spinto troppo oltre nell'esposizione alla luce e che per questo aveva visto la propria luce spegnersi. Con la sua caratteristica capacità di raffreddare e analizzare l'esperienza, Hammershøi attenua il sole filtrandolo attraverso la volta delle querce e la copertura nuvolosa. La luce non abbaglia né brucia in *Near Fortunen* come accade invece quando Schønheyder Møller lascia che essa attraversi i pini come un getto di fiamma. Schønheyder Møller fu ricoverato in Danimarca e morì nel 1905 presso l'Ospedale Psichiatrico di Risskov, ad Aarhus.⁽¹¹⁰⁾

Il mare, il mare

Un'opera non datata, probabilmente tarda, intitolata *Sun over the Sea* (Sole sul mare) (fig. 115), è uno dei dipinti più insoliti dell'intera produzione di Vilhelm Hammershøi. Un paesaggio marino, una marina. Il dipinto appare incompiuto, trattato in modo sommario, e presenta una nave con gli alberi che entra nella scena dal margine inferiore destro, dirigendosi verso il pallido sole giallo posto al centro. Forse la nave è attraccata alla banchina, forse è trattenuta all'ormeggio, oppure scivola silenziosamente sulla superficie del mare. Può davvero liberarsi? È resa sfocata, tremolante come una fotografia mossa, quasi che la nave stesse tendendo verso una propria liberazione, provocando un raddoppiamento del disegno che l'artista ne traccia. Hammershøi ha disposto l'orizzonte come una semplice linea e ha sollevato il cielo molto in alto. In altre parole, qui Hammershøi si è permesso di fare tutte quelle cose che normalmente non faceva mai. Gli elementi del dipinto sono elementari: sole, nave e mare. In un'unica immagine ha reso visibili tutte quelle cose che altrove non compaiono mai direttamente nella sua opera. Come il sole, la cui luce nei dipinti di Hammershøi è quasi sempre indiretta, filtrata e attenuata lungo il suo percorso. E come la nave diretta verso il sole e, in una più ampia prospettiva allegorico-romantica, verso la morte e una possibile resurrezione. Come gesto figurativo, è difficile non leggere quest'opera come sentimentale. E tuttavia. La nave che avanza lentamente nella scena non è sotto vela; alberi e pennoni sono spogli. Giace, come le altre navi dell'artista, in una fissità esitante, relitto e residuo di un altro tempo. Hammershøi possiede evidentemente una tensione metafisica e intraprende una ricerca spirituale, ma non riesce mai a risolverla completamente nei propri dipinti, se non in modo frammentario. Le sue immagini del pensiero e dell'anima non irrompono in uno spazio chiaramente definito; continuano piuttosto a orbitare attorno a ciò che è perduto e abbandonato. In quest'opera lo fanno con una bellezza commossa e conclusiva.

Epilogo

Nello specchio

Tra Lyngby e Virum, nel suggestivo paesaggio che costeggia il lago Furesø, sorge la casa di campagna Spurveskjul, letteralmente «Rifugio del passero». Destinata all'uso estivo, la casa fu progettata dall'artista Nicolai Abildgaard e costruita tra il 1805 e il 1806. Nell'estate del 1911 Ida e Vilhelm Hammershøi la presero in affitto come residenza e studio. Lo stile classicista della casa dovette certamente attrarre Hammershøi, che vi dipinse cinque opere nel corso dell'estate. Tutte raffigurano interni. Esse sono caratterizzate dalla maniera più chiara e più libera che si ritrova nelle opere tarde dell'artista e dall'angoscia esistenziale racchiusa nella forma aperta, che sembra dissolvere il carattere compulsivo e fortemente stilizzato del suo progetto artistico. Come se l'artista pensasse: Sono arrivato fin qui nella vita. Ciò che possiedo è prezioso e sono riconosciuto. Non ho più nulla da dimostrare.

In tre delle opere realizzate a Spurveskjul, Hammershøi sperimenta con discreta ironia un'inquadratura ovale del motivo, come se fosse osservato dentro e attraverso uno specchio. L'espediente è noto dagli interni illusionistici dell'età barocca e, nel XIX secolo, dal celebre dipinto di C.W. Eckersberg *A Nude Woman Doing her Hair before a Mirror* (Donna nuda che si pettina davanti a uno specchio), 1837. Si noti la data: il 1837 precede di pochi anni il debutto di Søren Kierkegaard con *Enten Eller* (Aut-Aut), pubblicato nel 1843, dove, nella prima parte, *The Seducer's Diary* (Il diario del seduttore), viene rappresentata ironicamente la figura dell'esteta Johannes. Johannes è appassionatamente innamorato della giovane Cordelia, ma non riesce a stabilire un contatto visivo diretto quando la segue per la città. La osserva deliberatamente, ma desidera vederla *en face*, di fronte. Il momento decisivo giunge quando Cordelia entra in un negozio, si avvicina al banco e osserva la merce esposta. È voltata di spalle e non ha visto Johannes, l'osservatore che si trova dietro di lei. Ma uno specchio viene in suo aiuto: «C'è uno specchio sulla parete di fronte; lei non lo contempla, ma è lo specchio che contempla lei.»⁽¹¹¹⁾ Hammershøi utilizza un analogo specchio contemplativo, di ascendenza kierkegaardiana, in due dei dipinti realizzati a Spurveskjul, nei quali Ida compare. Attraverso l'uso della forma ovale, l'artista può creare l'illusione di osservare Ida nello specchio senza che lei lo veda. Lei crede di sfuggire al suo sguardo addomesticante e oggettivante, quello stesso sguardo che provocò tante difficoltà nella loro vita comune quando i committenti di Hammershøi reclamavano la sua presenza nelle scene d'interno e i critici d'arte la trasformavano nella donna più celebre dell'arte europea, e tuttavia sempre completamente sconosciuta e quasi sempre vista di spalle.

Ora Hammershøi crea l'illusione di vederla senza essere visto; soltanto lo specchio ovale pensa simili pensieri. In una tela, *Interior. Spurveskjul* (Interno. Spurveskjul) (collezione privata), Ida è ritratta di spalle rispetto allo spettatore, con un piatto sotto il braccio, illuminata lateralmente e immersa nei propri pensieri.

Nell'altro dipinto, più importante, ella si trova sulla soglia di una portafinestra al primo piano della casa, affacciata verso la luce e verso l'esterno, sempre di spalle. L'opera reca un titolo familiare, *Double Portrait of the Artist and his Wife* (Doppio ritratto dell'artista e di sua moglie) (fig. 116), e si iscrive così tanto nella biografia quanto nella storia artistica dell'autore. Hammershøi instaura qui un dialogo con i suoi due precedenti doppi ritratti: il primo risalente al viaggio di nozze a Parigi nel 1892, il secondo al soggiorno londinese del 1898 (figg. 15, 39). Nel doppio ritratto del 1892 Vilhelm e Ida si trovano ancora nel primo slancio dell'amore, uniti dalla forma a cuore che si crea tra i loro volti mentre Ida guarda il mondo con apertura e fiducia. È viva, felice. Nel secondo, fondamentale doppio ritratto del 1898, Ida è ormai chiaramente il modello dell'artista, luminosa e sensuale, ma con gli occhi abbassati. Sa di essere osservata; sa che d'ora in avanti diventerà un oggetto nella sua arte, una figura generata dalla sublimazione e dalla trasformazione operate su di lei dall'artista. L'opera d'arte assume una priorità sovrana; Ida non è che il punto di partenza, l'ouverture di una metamorfosi e dunque dell'esistenza autonoma dell'opera nel mondo, in quanto arte. Lo stesso Vilhelm, seduto di fronte a lei dall'altro lato del tavolo, diventa una creatura d'ombra emaciata, osservatore, esteta e voyeur che consapevolmente prende le distanze da lei. Nel terzo doppio ritratto, eseguito nell'estate del 1911 a Spurveskjul, l'artista sembra riconsiderare il proprio progetto con autoironia. Qui ritrae se stesso e Ida attraverso l'ironia erotica kierkegaardiana del *The Seducer's Diary* (Diario di un seduttore).

Vestita con un lungo abito, Ida si trova di spalle sulla soglia tra interno ed esterno. Avverte la luce estiva e il mondo che si apre oltre la porta. Potrebbe, almeno in potenza, muovere un passo verso di esso. Non pensa all'artista alle sue spalle; ma lo specchio pensa a lei, e l'artista che guarda nello specchio, e che attraverso lo specchio pensa a lei, la contempla. Tutto ciò emerge chiaramente dallo sguardo di Hammershøi. È uno sguardo deliberato, vivo, attento, severo ma attraversato da

quel lieve guizzo di civetteria che conosciamo dalle fotografie giovanili dell'artista. Egli è, come nel doppio ritratto del 1898, collocato nell'ombra; e la sua silhouette scura e invecchiata contro la luce diventa essa stessa un'immagine d'ombra. Si ha però l'impressione che l'artista e l'uomo abbiano ormai fatto pace con questa distanza e la osservino con maggiore leggerezza e con una lieve inclinazione ironica. Non è più Giobbe nella fossa del dolore, non è più il nevristenico decadente lacerato tra aristocratico ripiegamento su di sé e perdizione. *Double Portrait of the Artist and his Wife* del 1911 testimonia la riconciliazione di Hammershøi con il ruolo stesso dell'artista.⁽¹¹²⁾

Ma Vilhelm Hammershøi non è il solo a guardare nello specchio. Lo facciamo anche noi. Come in una sala prove di danza o in una stanza per interrogatori della polizia, ci troviamo, per così dire, dall'altra parte dello specchio e guardiamo al suo interno. Vediamo la scena che l'artista raffigura. Vediamo l'artista e sua moglie e vediamo la possibile distanza che li separa, la loro vita sospesa tra presenza e assenza. E siamo a nostra volta osservati, anche se ci immaginiamo invisibili. Hammershøi guarda verso di noi, suggerendo che esiste un legame tra lui e noi, un conto da regolare, un confronto da sostenere. Forse non ci pensiamo, ma l'artista sì: Vi vedo tutti, uno per uno. Vi vedo.

Biografia

1864

Vilhelm Hammershøi nasce il 15 maggio al numero 2 di Ved Stranden, al secondo piano, nel cuore di Copenaghen. È il secondo figlio del commerciante Christian Hammershøi e di Frederikke Hammershøi, nata Rentzmann. La coppia ha quattro figli: oltre a Vilhelm, vi sono il fratello Otto, la sorella Anna e il fratello Svend. Anche Svend diventerà artista, dedicandosi alla pittura, al design e alla ceramica.

1872-1878

Hammershøi riceve lezioni di disegno da Niels Christian Kierkegaard, formatosi presso la Reale Accademia Danese di Belle Arti di Copenaghen sotto la guida di C.W. Eckersberg, e da Carl F. Andersen. Studia pittura con Frederik Rohde e Vilhelm Kyhn.

1877-1879

Segue corsi privati con il disegnatore Holger Grønvold, che a sua volta si era formato all'École des Beaux-Arts di Parigi.

1879-1884

Hammershøi viene ammesso alla Reale Accademia Danese di Belle Arti di Copenaghen, dove studia sotto la guida del professore e pittore Frederik Vermehren.

1883-1885

Studia presso le *Kunstnernes Frie Studieskoler* (Scuole Libere di Studio per Artisti) di Copenaghen con, tra gli altri, il pittore Peder Severin Krøyer. Conosce gli artisti J.F. Willumsen, Carl Holsøe, Johan Rohde e Peter Ilsted, il fotografo sperimentale e artista visivo Valdemar Schønheyder Møller e quelli che in seguito diverranno storici dell'arte, critici e direttori di museo: Karl Madsen ed Emil Hannover.

1885

Debutta alla *Charlottenborgs Forårsudstilling* con *Young Girl. The Artist's Sister, Anna Hammershøi* (Giovane ragazza. La sorella dell'artista, Anna Hammershøi) (fig. 6). Compie un viaggio a Berlino e Dresda insieme al pittore Rasmus Christiansen.

1887

Viaggia nel mese di maggio visitando la Germania (Amburgo), i Paesi Bassi (Amsterdam, Haarlem, L'Aia e Rotterdam) e il Belgio (Anversa, Bruges e Bruxelles).

1888

Young Girl Sewing (Giovane ragazza che cuce) (fig. 7) viene rifiutato dalla giuria della *Charlottenborgs Forårsudstilling* e, insieme alle opere respinte di altri artisti, viene esposto in una mostra di protesta. L'opera viene acquistata dal dentista Alfred Bramsen, che negli anni successivi diverrà il più importante mecenate di Hammershøi, organizzatore di mostre e suo primo biografo. Hammershøi affitta uno studio in una casa con giardino al numero 6 di Allégade, a Frederiksberg, dove rimarrà fino al 1891. Trascorre la fine dell'estate presso Karl Madsen a Lyngby, a nord di Copenaghen, nella storica dimora Albertines Lyst, dove dipinge il suo primo interno.

1889

Si reca a Parigi nei mesi di giugno e luglio in occasione dell'Exposition Universelle, dove è rappresentato da quattro dipinti; l'artista riceve una *Mention honorable*. Conosce il pittore L.A. Ring, con il quale instaurerà un'amicizia destinata a durare tutta la vita.

1890

Hammershøi si fida con Ida Ilsted, sorella del pittore Peter Ilsted.

Ancora una volta un dipinto di Hammershøi viene rifiutato dalla giuria della *Charlottenborgs Forårsudstilling*. Ciò contribuisce a spingere Johan Rohde a fondare la *Den Frie Udstilling* (Esposizione Libera), della quale Hammershøi diventa uno dei cofondatori. Durante una visita a Copenaghen, il critico d'arte francese Théodore Duret si interessa alla pittura di Hammershøi e la considera più importante di qualsiasi altra produzione artistica danese contemporanea.

1891-1892

Hammershøi partecipa alla prima esposizione della *Den Frie Udstilling*.

Il 15 settembre sposa Ida Ilsted nella chiesa di Hvidovre (*Hvidovre Kirke*). Il matrimonio rimarrà senza figli.

Per il viaggio di nozze, nell'autunno e nell'inverno, i due si recano nei Paesi Bassi (Amsterdam, Zaandam, Haarlem, L'Aia e Rotterdam), in Belgio (Bruges e Anversa) e in Francia (Parigi), dove soggiornano per diversi mesi. Nasce una stretta amicizia e un intenso dialogo con Juliette e J.F. Willumsen, anch'essi allora residenti a Parigi.

Hammershøi studia le collezioni di arte antica del Louvre. Tratta con il mercante Paul Durand-Ruel la vendita di un ritratto di Ida Hammershøi e torna a incontrare Théodore Duret. La coppia rientra passando per la Germania (Berlino). Si trasferisce al primo piano della villa Ny Bakkehus, al numero 26 di Rahbeks Allé, a Frederiksberg, alla periferia di Copenaghen. L'estate del 1892 viene trascorsa a Gentofte, a nord della capitale.

1893

Muore il padre di Hammershøi. L'artista trascorre l'estate a Hillerød, a nord di Copenaghen. In autunno, insieme a Ida, viaggia in Italia passando per Monaco di Baviera. Visita Firenze, Fiesole, Siena, Padova, Venezia e Verona nel corso di un soggiorno di quattro mesi, rientrando poi attraverso Monaco e Berlino. Incontra numerosi artisti scandinavi e la coppia trascorre un mese a Siena ospite di L.A. Ring.

1895

Trascorre l'estate a Lille Værløse, a ovest di Copenaghen.

1896

Passa l'estate a Halskov Vænge, sull'isola di Falster, insieme al fratello Svend e ad altri familiari. Anche i genitori di Ida soggiornano a Stubbekøbing, sempre sull'isola di Falster. Sia Svend sia Vilhelm dipingono motivi della regione. Muore il fratello Otto.

1897

I coniugi Hammershøi si trasferiscono in un appartamento al quarto piano del nuovo complesso residenziale *Store Aahuset*, sull'Åboulevard di Copenaghen, progettato dall'architetto Ulrik Plesner. Hammershøi partecipa all'Esposizione degli Artisti Nordici a Stoccolma. Durante una visita a Copenaghen incontra il critico e impresario Serge Diaghilev. Diaghilev acquista due dipinti di Hammershøi, scrive di lui per una rivista d'arte russa e organizza a San Pietroburgo una mostra nella quale l'artista è rappresentato.

1897-1898

I coniugi Hammershøi viaggiano attraverso i Paesi Bassi (Amsterdam, Rotterdam, Haarlem, L'Aia, Scheveningen, Delft e Schiedam) per raggiungere l'Inghilterra e soggiornano a Londra dall'ottobre al maggio successivo. Durante la permanenza, Hammershøi tenta senza successo di ottenere un incontro con James Abbott McNeill Whistler, che in quel periodo si trova in Francia.

1898

Nell'autunno, i coniugi Hammershøi si trasferiscono in un appartamento al primo piano di una casa rinascimentale al numero 30 di Strandgade, nel quartiere di Christianshavn. Vi abiteranno per quasi dieci anni, ed è qui che l'artista dipingerà molti dei suoi interni più celebri. Conosciuto come Mikkel Vibes Gård, l'edificio possedeva già una propria storia artistica: uno degli insegnanti di Hammershøi, il pittore Peder Severin Krøyer, vi aveva vissuto durante l'infanzia e la giovinezza insieme alla zia.

1899

I coniugi Hammershøi trascorrono l'estate a Falster presso i genitori di Ida.

1900

Presso la Kunstforeningen Gammel Strand di Copenaghen si tiene una mostra retrospettiva. Alfred Bramsen compila il primo catalogo delle opere di Hammershøi. Hammershøi incontra l'artista Emil Nolde. Trascorre l'estate a Refsnæs, nella Zelanda occidentale. Espone quindici opere alla *Große Berliner Kunstausstellung*, nel quartiere Moabit di Berlino.

1901-1902

Trascorre la fine dell'estate a Fortunen e Ermelunden, a nord di Copenaghen. Dipinge il monumentale *Five Portraits* (Cinque ritratti) (fig. 31), esposto alla *Den Frie Udstilling* e successivamente acquistato dal banchiere e studioso svedese di Nietzsche Ernest Thiel per la Thiel Gallery di Stoccolma. Muore Jens Peter Ilsted, padre di Ida Hammershøi. La madre di Ida, Johanne Sophie Ilsted, lascia la casa di famiglia a Falster e si trasferisce a Christianshavn, dapprima al numero 8 di Andreas Bjørns Gade e successivamente al numero 100 di Overgaden Oven Vandet, per vivere vicino alla figlia e al genero.

1902-1903

Viaggia in Italia, soggiornando a Roma dall'ottobre al febbraio successivo e visitando anche Napoli, Paestum e Salerno. A Roma incontra i poeti simbolisti danesi Sophus Claussen e Johannes Jørgensen. Quest'ultimo, già direttore della rivista simbolista *Taarnet* (1893-1894), si era convertito al cattolicesimo e ottiene per Hammershøi il permesso di dipingere nella chiesa di San Stefano Rotondo. Rientra passando per Berlino. Attraverso Alfred Bramsen conosce il pianista inglese Leonard Borwick durante una tournée di quest'ultimo in Danimarca. Borwick stringe una profonda amicizia con i coniugi Hammershøi e in seguito acquisterà due dipinti dell'artista. Hammershøi trascorre l'estate a Gentofte, a nord di Copenaghen. Realizza due monumentali dipinti architettonici destinati all'ufficio del sindaco nel primo piano del nuovo Municipio di Copenaghen, progettato dall'architetto Martin Nyrop.

1904

Trascorre l'estate ad Arresødal, presso Frederiksværk, nella Zelanda settentrionale. Nell'autunno si reca a Londra insieme a Ida per visitare Leonard Borwick nel Sussex. Attraverso Alfred Bramsen incontra in Danimarca, nel mese di dicembre, il poeta e scrittore d'arte tedesco Rainer Maria Rilke. Rilke progetta di scrivere un saggio su Hammershøi.

1905

Trascorre l'estate a Lejre, nei pressi di Roskilde, nella Zelanda centrale. Viaggia a Berlino e Kassel. Conosce il mercante d'arte tedesco Paul Cassirer, che acquista opere di Hammershøi. Nell'autunno si tiene una importante mostra personale presso la Galerie Eduard Schulte di Berlino, dove l'artista vende numerose opere. In occasione dell'esposizione, Alfred Bramsen pubblica un'ampia presentazione biografica di Hammershøi sulla rivista *Zeitschrift für bildende Kunst*. Hammershøi si reca quindi a Londra passando per Amsterdam e L'Aia.

1906

Rimane a Londra fino a gennaio. Abita in Great Russell Street, dove dipinge due vedute esterne del British Museum. A Copenaghen, Ida Hammershøi viene sottoposta a un intervento chirurgico per un tumore. L'estate viene trascorsa a Snekkersten, nella Zelanda settentrionale.

1907

Durante la convalescenza di Ida, Hammershøi dipinge due versioni di *Ida Hammershøi, the Artist's Wife, with a Teacup / Portrait of the Artist's Wife Ida Hammershøi, née Ilsted* (Ida Hammershøi, moglie dell'artista, con una tazza da tè / Ritratto della moglie dell'artista Ida Hammershøi, nata Ilsted) (figg. 79, 80). La coppia trascorre l'estate a Trørød, a nord di Copenaghen. Si tengono una mostra personale presso la Gallery Van Wisselingh di Londra e una significativa partecipazione a una mostra di arte danese contemporanea alla Guildhall di Londra. La critica, sia in Germania sia in Inghilterra, lo accosta al pittore olandese Matthijs Maris. I coniugi viaggiano attraverso Berlino e Monaco verso l'Italia, visitando Verona e Firenze. Il viaggio viene però interrotto quando gli Hammershøi vengono arrestati per errore a Firenze con l'accusa di falsificazione monetaria, e Ida Hammershøi subisce, secondo le testimonianze dell'epoca, «uno shock nervoso».

1909

I coniugi Hammershøi si trasferiscono in un appartamento al terzo piano del numero 6 di Kvæsthusgade, a Copenaghen, con vista sul porto interno. Hammershøi viene nominato membro dell'assemblea plenaria della Reale Accademia Danese di Belle Arti.

1910

I coniugi Hammershøi si trasferiscono in un appartamento al primo piano dell'ala laterale del numero 25 di Bredgade, nel centro di Copenaghen. Hammershøi entra a far parte del Consiglio dell'Accademia, il più alto organo consultivo della Reale Accademia Danese di Belle Arti. Tra settembre e ottobre viaggia da solo in Inghilterra, dove visita Svend Hammershøi. I due fratelli incontrano Leonard Borwick a Londra, in Wimpole Street, e successivamente a Cooke's House, nel Sussex. Hammershøi conosce la violoncellista Ethel Nettleship, il pittore William Nicholson e il direttore della National Gallery, Charles Holroyd, interessato alla sua opera.

1911

I coniugi Hammershøi prendono in affitto per l'estate una casa chiamata Spurvekjul, a Frederiksdal, nella Zelanda settentrionale, originariamente progettata dall'artista N.A. Abildgaard. Hammershøi riceve il primo premio in una grande esposizione internazionale d'arte a Roma.

1912

Insieme ad artisti quali Gustav Klimt e Anders Zorn, Hammershøi viene invitato dagli Uffizi di Firenze a realizzare un autoritratto per la celebre collezione di autoritratti del museo. A causa delle sue precarie condizioni di salute, è costretto a rinunciare al completamento dell'opera. Nel 1920 Ida Hammershøi donerà postumamente agli Uffizi l'autoritratto dell'artista. Nel mese di giugno si reca a Londra. Contribuisce con tre opere all'esposizione danese di Brighton, in Inghilterra, curata da J.F. Willumsen.

1912-1913

I coniugi Hammershøi soggiornano a Londra da novembre a gennaio. Come in altre occasioni, frequentano personalità della vita culturale britannica. Prendono lezioni di inglese e imparano ad andare a cavallo. A Londra si tiene una piccola mostra personale dedicata all'artista. La coppia torna ad abitare a Strandgade, nel quartiere di Christianshavn, questa volta sul lato opposto della strada, al numero 25, primo piano, nell'edificio della Compagnia Asiatica Danese affacciato sulla banchina e sul porto interno. Nell'aprile successivo tornano nuovamente a Londra in occasione di una mostra privata organizzata dalla loro conoscente, la violoncellista Ethel Nettleship.

1914

Muore la madre dell'artista, Frederikke. Dopo diversi anni di progressivo peggioramento della salute, a Hammershøi viene diagnosticato un cancro incurabile alla laringe. Con il tempo perde completamente la facoltà di parlare. Partecipa alla *Baltiska Utställningen* (Esposizione Baltica) di Malmö, in Svezia, la cui sezione danese è curata da L.A. Ring.

1915

Gravemente debilitato, Hammershøi realizza un solo dipinto nel corso dell'intero anno.

1916

Vilhelm Hammershøi muore il 13 febbraio all'Ospedale Municipale di Copenaghen. Il servizio funebre si tiene il 18 febbraio nella Frederiksberg Kirke e l'artista viene sepolto nel cimitero di Vestre Kirkegård. Tra aprile e maggio si svolge presso la Kunstforeningen Gammel Strand di Copenaghen una mostra commemorativa. La sua biblioteca viene venduta all'asta il 28 aprile. Una seconda asta, dedicata alle opere rimaste, si tiene il 30 ottobre.

1948

Svend Hammershøi muore a Ludvigsminde, al numero 22 di Allégade, a Frederiksberg, Copenaghen, la casa che condivide con la sorella Anna.

1949

Ida Hammershøi muore a Copenaghen, nella sua ultima residenza al numero 127 di Peter Bangs Vej, primo piano. Viene sepolta accanto al marito nel cimitero di Vestre Kirkegård.

1955

Anna Hammershøi muore a Ludvigsminde, al numero 22 di Allégade, a Frederiksberg.

Note

1

J.-K. Huysmans, *À rebours* (Paris, 1884). Citazioni tratte da *Against the Grain*, trad. John Howard (New York, 1922), pp. 32-33, 113, 314, 189. Nel 1907 lo storico dell'arte Emil Hannover descrive Vilhelm Hammershøi come «la controparte nordica di des Esseintes» in *Dänische Kunst des 19. Jahrhunderts* (Leipzig, 1907), p. 106.

2

La sezione biografica si basa su Alfred Bramsen e Sophus Michaëlis, *Vilhelm Hammershøi: Kunstneren og hans Værk* (Copenaghen, 1918); Poul Vad, *Hammershøi: Værk og liv* (Copenaghen, 1988); Annette Rosenvold Hvidt e Gertrud Oelsner, *Vilhelm Hammershøi: På sporet af det åbne billede* (Copenaghen, 2018); e Henrik Wivel, *Hammershøi i Davids Samling* (Copenaghen, 2017). Alcuni passaggi dell'ultima di queste opere sono stati riutilizzati qui in forma adattata.

3

Henrik Ibsen, *Gengangere: Et familiedrama i tre akter* (Copenaghen, 1881), pp. 66, 68; citazioni tratte dal Gutenberg Project Literary Archive dell'edizione di Henrik Ibsen, *Ghosts*, trad. William Archer (Salt Lake City, 2005), disponibile online. August Strindberg, *The Father*, trad. Edith e Warner Oland (Clinton, MA, 1912), pp. 66-67.

4

Rosenvold Hvidt e Oelsner, *Vilhelm Hammershøi*, p. 490.

5

Si veda, ad esempio, Troels Andersen, *Albert Gottschalk, 1866-1906* (Copenaghen, 1977), p. 29; e Vad, *Hammershøi*, p. 27.

6

Si veda l'importante studio pionieristico di Rosenvold Hvidt e Oelsner su Vilhelm Hammershøi e la fotografia, *Vilhelm Hammershøi*.

7

Vad, *Hammershøi*, pp. 138-139; il quaderno di appunti di Frederikke Hammershøi, DHS. Si veda Jesper Svenningsen, *Hammershøiana: Tegninger, fotografier og andre erindringer* (Copenaghen, 2011), pp. 14, 32.

8

Si veda il seguente passo in una lettera di Agnes Slott-Møller a Marie Triepcke, 7 dicembre 1888: «Hai forse letto quella buffa breve lettera del piccolo Hammershøi? (Tu non hai ricevuto una piccola lettera da Hammershøi, vero?)». KB. Trascrizione di Tove Jørgensen.

9

Lettere di Vilhelm Hammershøi a Frederikke Hammershøi, 8 giugno 1890 e 19 giugno 1891, e lettera di Otto Hammershøi a Vilhelm Hammershøi, 12 giugno 1890. DHS.

10

Citato da Lisbeth Smedegaard Andersen, *Gådefuld bar man være: Vilhelm Hammershøi og inspirationen fra Søren Kierkegaard* (Copenaghen, 2019), p. 98.

11

Tove Jørgensen, *Svend Hammershøi 1873-1948: Maler og formgiver* (Kolding, 1990), si veda ad esempio pp. 12-13.

12

Henrik Wivel, *Jeg er en anden: En biografi om J.F. Willumsen*, vol. 1 (Copenaghen, 2024), pp. 89-113.

13

Lettera di Ida Hammershøi a Frederikke Hammershøi, novembre 1891. DHS. Citata da Smedegaard Andersen, *Gådefuld bar man være*, p. 104.

14

Lettera di Vilhelm Hammershøi a Frederikke Hammershøi, dicembre 1891. DHS. Citata da Rosenvold Hvidt e Oelsner, *Vilhelm Hammershøi*, p. 340.

15

Wivel, «Kunstnerisk kvintessens», in *Jeg er en anden*, vol. 1, pp. 160-177.

16

Memorie inedite di J.F. Willumsen *Solskin og Graavejr – Graavejr og Solskin*, senza numerazione di pagina, vol. 2, 1943. JFWM.

17

Secondo Svend Hammershøi, Alfred Bramsen era noto per la sua capacità di acquistare quadri da artisti, compreso Vilhelm Hammershøi, e rivenderli poi con profitto. Diario, 17 gennaio 1904. KB. Trascrizione di Tove Jørgensen.

18

La poesia «De stille Stuer», in Bramsen e Michaëlis, *Vilhelm Hammershøi*, p. 31; e Alfred Bramsen, *Genierne: Ensiddigheden – Styrken – Svagheden: En Undersøgelse* (Copenaghen, 1889), p. 57. Numerosi poeti danesi dell'epoca, fra cui Sophus Michaëlis, Johannes Jørgensen, Sophus Claussen e Christian Rimstedt, scrissero poesie direttamente dedicate ai dipinti di Vilhelm Hammershøi o da essi ispirate.

19

Rainer Maria Rilke, *Letters to a Young Poet*, ed. Ray Souland Jr., trad. M.D. Herter Norton (New York, 1954), lettera del 5 aprile 1903, p. 25.

20

Resoconto e citazioni basati su Vad, *Hammershøi*, pp. 271-278, e sulle lettere di Rilke ivi riprodotte, pp. 404-406.

21

Rilke, *Letters to a Young Poet*, lettera del 23 aprile 1903, p. 29. Vad, *Hammershøi*, pp. 271-278.

22

Rainer Maria Rilke, *Letters on Cézanne*, ed. Clara Rilke, trad. Joel Agee (London, 1988), p. 8.

23

Lettera di Svend Hammershøi, Berlino, a Frederikke Hammershøi, Frederiksberg, 1906. DHS. Trascritta da Tove Jørgensen.

24

Vad, *Hammershøi*, p. 20 e segg.; Emil Hannover, *Erindringer fra Barndom og Ungdom 1914-1918* (Copenaghen, 1966), p. 72 e segg.; J.F. Willumsen, memorie inedite *Solskin og Graavejr – Graavejr og Solskin*, senza numerazione di pagina, vol. 2 (1943); Kristian Zahrtmann, necrologio sul *Berlingske Tidende* (14 febbraio 1916); Albert Repholtz, necrologio su *Ugens Tilskuer* (25 febbraio 1916).

25

Sull'esperienza dell'ispirazione in Vilhelm Hammershøi si vedano, ad esempio, Bramsen e Michaëlis, *Vilhelm Hammershøi*, pp. 52-56; Vad, *Hammershøi*, pp. 61-62, 99-112, 117-135, 162-163; e Sven Bjerkhof (a cura di), *Hammershøi og Europa* (Copenaghen, 2012), pp. 36-143, 145-162, 165-179.

26

Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* (Bradford, 1960), p. 27.

27

James McNeill Whistler, la conferenza «Ten O'Clock», tenuta per la prima volta a Londra il 20 febbraio 1885, pubblicata a Londra e Parigi nel 1888. Citata da Henri Dorra (a cura di), *Symbolist Art Theories* (Londra, 1994), pp. 65-70, qui p. 69.

28

Léon Bloy visitò la Danimarca nel 1891, tenendo una serie di conferenze sul titolo «Il funerale del Naturalismo» e introducendo, tra gli altri, Charles Baudelaire. Le conferenze furono determinanti per la diffusione del Simbolismo nella letteratura e nelle arti visive danesi. Johannes Jørgensen introdusse Léon Bloy in un saggio pubblicato in *Tilskueren* (marzo 1895), pp. 232-242, ristampato in Johannes Jørgensen, *Essays* (Copenaghen, 1906), pp. 86-96. Léon Bloy sposò la danese Johanne Molbech e visse a Copenaghen per sette mesi dal 1899 al 1901. Lettera di Mogens Ballin a Finn, conte Ludvig Fink, Bretagna, luglio 1891. KB.

29

Taarnet fu pubblicata dall'ottobre 1893 al settembre 1894, per un totale di otto numeri. L'articolo programmatico di Johannes Jørgensen «Symbolisme» apparve nel dicembre 1893 in *Taarnet*, pp. 51-56. Jean Moréas, «Le symbolisme», citato da Dorra, *Symbolist Art Theories*, pp. 150-152.

30

Nella primavera del 1888 Georg Brandes tenne cinque conferenze su Friedrich Nietzsche all'Università di Copenaghen, concentrandosi su *Also sprach Zarathustra* (1883-85) e sulla teoria dell'Übermensch. Le conferenze diedero origine a due articoli di Brandes: «Aristokratisk Radikalisme», *Tilskueren* (agosto 1889), pp. 556-613 (stampato anche in tedesco sulla *Deutsche Rundschau*, 1889-90); e «Det store Menneske: Kulturens Kilde», *Tilskueren* (gennaio 1890), pp. 1-25.

31

Henrik Wivel, «Det sjælelige gennembrud – dekadence, idealisme og vitalisme i 1890'erne kultur», in Schack e Mortensen, *Dansk litteraturs historie*, vol. 3, pp. 265-443.

32

Knut Hamsun, «Fra det ubevidste Sjæleliv», conferenza del 1889, ristampata in Knut Hamsun, *Artikler: Utvalg ved Francis Bull* (Oslo, 1939), pp. 46-63, in particolare pp. 53, 59-61.

33

Il romanziere Valdemar Vedel fu una figura centrale nell'interpretazione del passaggio tra Romanticismo, Naturalismo e Simbolismo in Danimarca attraverso i suoi saggi programmatici del 1888, 1892 e 1894: «Moderne Digtning», «Om Nydannelser i Tidens Aandsliv» e «Suggestion og Symbol i Digtning». In *Ny Jord*, vol. 2, 1888, pp. 155-164; *Tilskueren*, 1892, pp. 271-291; e *Tilskueren*, 1894, pp. 147-158, rispettivamente. Citazione da «Moderne Digtning»: Emil Hannover in *Tilskueren*, 3 aprile 1891.

34

Johannes Jørgensen, poesia «Havet», pubblicata in *Bekendelse* (Copenaghen, 1894), pp. 44-45.

35

Jean Moréas, «Le symbolisme», tradotto e citato da Dorra, *Symbolist Art Theories*, pp. 150-152, qui p. 151.

36

Henrik Wivel, *Vilhelm Hammershøi* (Copenaghen, 1996), pp. 46-51.

37

La teologa e scrittrice Lisbeth Smedegaard Andersen, in *Gådefuld bar man være*, pp. 183-200, interpreta *Five Portraits* alla luce di Søren Kierkegaard e di *Enten/eller* (*Aut-Aut*). Nell'opera d'esordio di Kierkegaard vengono esaminati tre tipi di vita o esistenza: quella estetica, quella etica e quella religiosa. Gli esteti si riuniscono nella Società dei Morti per celebrare l'avvento dell'oscurità e la fine di tutte le cose. Hammershøi possedeva *Enten/eller* nella propria biblioteca.

38

J.P. Jacobsen, *Niels Lyhne* (Copenaghen, 1880), p. 242. Citato da *Niels Lyhne*, trad. Hanna Astrup Larsen, Scandinavian Classics, vol. 10 (New York, 1919), pp. 256-257.

39

Lettera di Rainer Maria Rilke ad Alfred Bramsen, 10 novembre 1905, DHS. Citata da Vad, *Hammershøi*, pp. 213-234, 405-406; Anne Henkendries, *Tingenes væsen: Hammershøi set med Rainer Maria Rilkes øjne*, in Bjerkhof, *Hammershøi og Europa*, pp. 165-179.

40

Si veda Smedegaard Andersen, *Gådefuld bar man være*, pp. 107-110.

41

Citato da Smedegaard Andersen, *Gådefuld bar man være*, pp. 80-81.

42

J.F. Willumsen, memorie inedite *Solskin og Graavejr, Graavejr og Solskin*, senza numerazione di pagina, vol. 2, 1943, JFWM.

43

Il poeta svedese Werner Aspenström, in *Fem porträtt av Vilhelm Hammershøi*, descrive gli interni dell'artista come «öppenhetsmåleri» (pittura dell'apertura), in Prins Eugens Waldemarsudde, *Vilhelm Hammershøi* (Stoccolma, 1976), p. 28.

44

Si veda, ad esempio, la topoanalisi della casa elaborata da Gaston Bachelard, ovvero l'abitazione come luogo metafisico di sogni e riflessione, in *La Poétique de l'espace*, 1957. Traduzione danese: *Rummets poetik*, trad. Mikkel Ibsen Sørensen (Copenaghen, 2022), pp. 38, 85, 121. Traduzione inglese: *The Poetics of Space*, trad. Maria Jolas (Boston, 1994).

45

Rainer Maria Rilke, «Rosenskaalen», in Thorkild Bjørnvig, introduzione e traduzione in *Udvalgte Digte*, vol. 1 (Copenaghen, 1949), p. 105. Eva Pohl osserva l'importanza dell'anello nuziale in *Blikket i spejlet: Selvets spejling i kunstnerromaner og selvportrætter fra 1880-1914* (Copenaghen, 2002), p. 149.

46

Wivel, *Vilhelm Hammershøi*, pp. 41-43.

47

Bachelard, *Rummets poetik*, pp. 196-209.

48

Intervista in *Hver 8. Dag* (10 marzo 1907), pp. 437-438.

49

Per la storia di Strandgade 30, si veda Hans Henrik Engqvist, *Strandgade 30: En Christianshavns Gaards Historie gennem 300 Aar* (Copenaghen, 1945, 1973).

50

Intervista nella rivista *Hjemmet* (1909), p. 268. Citata da ritagli conservati nell'album di Frederikke Hammershøi. DHS.

51

Per una lettura particolarmente efficace degli interni di Strandgade 30, si veda Felix Krämer, «Vilhelm Hammershøi: Interiør, Strandgade 30», in Anne-Birgitte Fonsmark e Jacob Bach Ris (a cura di), *Hjemme hos Hammershøi* (Copenaghen, 2016).

52

Rilke, *Letters on Cézanne*, p. 34.

53

Michael Fried, *Absorption and Theatricality* (Chicago e Londra, 1980; nuova edizione 1988), p. 61.

54

Huysmans, *Against the Grain*, p. 33.

55

Huysmans, *Against the Grain*, pp. 42-43.

56

Huysmans, *Against the Grain*, pp. 46, 176.

57

Huysmans, *Against the Grain*, pp. 186-208.

58

Huysmans, *Against the Grain*, p. 314.

59

Huysmans, *Against the Grain*, p. 189.

60

Intervista in *Hver 8. Dag* (10 marzo 1907), pp. 437-438.

61

Bachelard, *Rummets poetik*, p. 99.

62

Citato da Anna-Maria von Bonsdorff, «Forenkling som ideal: Japonismens dybeste spor i nordisk kunst?», in Gabriel P. Weisberg, Anna-Maria von Bonsdorff e Hanne Selkoki (a cura di), *Japanomania i Norden 1875-1918* (Bruxelles, Helsinki, Oslo e Copenaghen, 2016), pp. 164-171.

63

Wivel, *Jeg er en anden*, vol. 1, pp. 190-211.

64

La mania per gli acquari tipica dell'epoca trovò espressione anche all'Esposizione Universale di Parigi del 1867, che comprendeva *L'Aquarium Humain*, con persone che vivevano e si immergevano in un ambiente domestico allagato. Si veda Frits Andersen, *Underværker: Fortællinger om havets vidundere* (Copenaghen, 2023), p. 108.

65

The Studio, 47/198 (15 settembre 1909), p. 256. Vad, *Hammershøi*, p. 265.

66

Hver 8. Dag (10 marzo 1907), p. 437.

67

Per il riferimento a Poe, si veda Poul Vad, *Hammershøi*, p. 359; sul perturbante, si veda Krämer, *Vilhelm Hammershøi*, p. 109. Citazione da E. Jentsch, *Zur Psychologie des Unheimlichen*, 1906, che costituì la base per il saggio di Sigmund Freud *Das Unheimliche*; in Imago, 1919; citato da Rolf Laessle, «Det "Unheimliche" i modernitetens kunst», in Fynke Schmidt (a cura di), *Freuds spor* (Aarhus, 1999), vol. 2, p. 30. Citato da Sigmund Freud, *The Uncanny*, trad. David McLintock (New York, 2003), p. 135.

68

Aksel Jørgensen et al., *Maleren, grafikeren, mennesket Peter Ilsted* (Copenaghen, 1945), pp. 32-33, citato da Smedegaard Andersen, *Gådefuld bar man være*, pp. 89-90.

69

Svend Hammershøi, *Dagbøger 1900-1948*. KB. Citato da Smedegaard Andersen, *Gådefuld bar man være*, pp. 151-154, 183-184. In una lettera del 31 maggio 1895 ad Anna Hammershøi, Frederikke Hammershøi utilizza il termine *anfald* («attacco») per riferirsi agli episodi problematici di Ida. DHS. Trascrizione di Tove Jørgensen.

70

Bramsen e Michaëlis, *Vilhelm Hammershøi*, p. 77.

71

Diario di Svend Hammershøi, 30 ottobre 1904 e 5 marzo 1905. KB. Trascrizione di Tove Jørgensen.

72

Nel 1901 Alexander Friedreich pubblicò il manuale *Kortfattet, speciel Psykiatri*, che ebbe vasta diffusione e fu ristampato in numerose edizioni. Il suo predecessore Knud Pontoppidan, il cui regime patriarcale e disciplinare presso l'ospedale municipale psichiatrico era stato oggetto di aspre critiche da parte dello scrittore norvegese Amalie Skram nei romanzi *Professor Hieronimus* (Copenaghen, 1895) e *Paa Sct. Jørgen* (Copenaghen, 1895).

73

Citato da Smedegaard Andersen, *Gådefuld bar man være*, pp. 183-184.

74

Citato da Smedegaard Andersen, *Gådefuld bar man være*, p. 189. Tove Jørgensen, «Kunst og karriere: Svend Hammershøi i kamp og leg», in Ben Overgaard, Anne-Mette Villumsen e Sidsel Maria Søndergaard (a cura di), *Svend Hammershøi – en kunstner og hans tid*, mostra cat. (Viborg, 2008), pp. 46-62.

75

Diario di Svend Hammershøi, 21 gennaio 1908. KB. Trascrizione di Tove Jørgensen.

76

Jens Thiis, «Hammershøi og Einar Nielsen», in *Samlede afhandlinger om nordisk kunst* (Oslo, 1920), p. 144; Henrik Ibsen, *Når vi døde vågner* (Oslo e Copenaghen, 1899). Citato da *Samlede Verker*, vol. 6 (Oslo, 1952). Il presente passo è una versione rielaborata di una conferenza tenuta dall'autore presso l'Università di Kristiansand, Norvegia, nel maggio 2002, pubblicata in *Edda, Nordisk tidsskrift for litteraturforskning*, 3 (2002), pp. 325-335.

77

Henrik Ibsen, *When We Dead Awaken*, trad. William Archer (Londra, 1900), pp. 129-130, 156.

78

Jean Moréas, «Le symbolisme», *Supplément littéraire du Figaro* (18 settembre 1886). Citato da Dorra, *Symbolist Art Theories*, p. 151.

79

Ibsen, *Quando noi morti ci destiamo*, p. 88.

80

Læsøe, «Das Unheimliche», p. 30.

81

Ibsen, *Quando noi morti ci destiamo*, pp. 56, 104.

82

Ibsen, *Quando noi morti ci destiamo*, p. 112.

83

Carl Th. Dreyer, *Om filmen. Artikler og interviews*, a cura di Erik Ulrichsen (Copenaghen, 1964), pp. 103-104.

84

Vad, *Hammershøi*, p. 372; Annette Rosenvold Hvidt (a cura di), *Hammershøi – Dreyer: Billedmagi* (Copenaghen, 2006), in particolare Casper Tybjerg, «Carl Th. Dreyers filmkunst og Hammershøis eksempel», pp. 27-42, e Annette Rosenvold Hvidt, «Det ganske mærkelige hos Hammershøi», pp. 43-62.

85

Diario di Svend Hammershøi, 1910, senza data. KB.

86

Bramsen e Michaëlis, *Vilhelm Hammershøi*, p. 73.

87

Lettera di Svend Hammershøi a Emma Kyster, 11 gennaio 1916. KB. Trascrizione di Tove Jørgensen.

88

Julius Elias, «Vilhelm Hammershøi», *Kunst und Künstler*, 14/8 (1916), pp. 403-408.

89

Rosenvold Hvidt e Oelsner, *Vilhelm Hammershøi*, p. 480; Bramsen e Michaëlis, *Vilhelm Hammershøi*, p. 113.

90

Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte and The Death Throes of Towns*, trad. Mike Mitchell e Will Stone (Londra, 2005), p. 15. Lo storico dell'arte svizzero Wilhelm Ritter sottolinea una parentela spirituale tra Rodenbach e Hammershøi in «Le peintures à Danemark: Vilhelm Hammershøi», *L'Art et les artistes* (marzo 1910), pp. 264-268, qui p. 264.

91

Rodenbach, *Bruges-la-Morte and The Death Throes of Towns*, p. 61.

92

Vad, *Hammershøi*, pp. 369-372, 400-401; Gertrud Oelsner, «Photographic strategies, perceptual reflections and introvert tendencies in painting around 1900», *SMK Art Journal*, 6 (2002); Rosenvold Hvidt e Oelsner, *Vilhelm Hammershøi*.

93

Vad, *Hammershøi*, pp. 247-255. Dalle lettere di Vilhelm Hammershøi al fratello Svend da Roma, dicembre 1902, emerge che Johannes Jørgensen, grazie ai suoi contatti cattolici, ottenne per Hammershøi il permesso di dipingere nella basilica di Santo Stefano Rotondo nel dicembre 1902. Jørgensen descrisse Ida e Vilhelm Hammershøi nell'articolo «Et Alternativ» apparso sul quotidiano *Vort Land* (novembre 1902), ristampato nel periodico *Katholiken*, 47 (23 novembre 1902). Lettere di Vilhelm Hammershøi in DHS; intervista in *Hver 8. Dag* (10 marzo 1907), pp. 437-438.

94

Lettera di Vilhelm Hammershøi a Frederikke Hammershøi, 1 dicembre 1902. DHS.

95

Lettera di Ida Hammershøi a Frederikke Hammershøi, 28 gennaio 1903. DHS.

96

Rosenvold Hvidt e Oelsner, *Vilhelm Hammershøi*, pp. 394-398.

97

Si veda, per esempio, Gertrud Hvidberg-Hansen e Gertrud Oelsner (a cura di), *Livslust: Sundhed, skønhed, styrke i dansk kunst 1890-1940* (Odense, 2008); Wivel, *Ny dansk kunsthistorie*, vol. 5, pp. 186-194.

98

Rosenvold Hvidt e Oelsner, *Vilhelm Hammershøi*, pp. 242-243.

99

Lettera di Vilhelm Hammershøi a Frederikke Hammershøi, Londra, 31 ottobre 1897. DHS.

100

Lettera di Ida Hammershøi a Frederikke Hammershøi, Londra, 8 dicembre 1905. DHS.

101

Poul Vad nel catalogo a cura di Kjeld von Folsach e Nana Lund (a cura di), *Dansk Kunst i Davids Samling* (Copenaghen, 1995), p. 102; Rosenvold Hvidt e Oelsner, *Vilhelm Hammershøi*, p. 238; Vilhelm Wanscher, «Vilhelm Hammershøi», *Ord och Bild* (1915).

102

Lo storico dell'arte Karl Madsen scrisse l'introduzione a *Japansk Malerkunst* (Copenaghen, 1885); si vedano anche Weisberg, Bonsdorff e Selkokari, *Japomania i Norden*.

103

Sophus Claussen, *Pileføjter* (Copenaghen, 1899), p. 83.

104

Possibility of Being: A Selection of Poems by Rainer Maria Rilke, trad. J.B. Leishman (New York, 1977), p. 108.

105

Rilke, *Letters to a Young Poet*, lettere del 23 aprile 1903 e del 23 dicembre 1903, pp. 45-46.

106

Rilke, *Letters to a Young Poet*, lettera del 5 aprile 1903, p. 25.

107

Gry Hedin, «Darwins øje: En undersøgelse af øjet og blikket i J.P. Jacobsens *Niels Lyhne*», *Danske studier*, 107, 2012, pp. 99-123; e Gry Hedin, «Der burde have været roser» and *Mellem drøm og virkelighed. J.P. Jacobsen og tidens danske kunst*, in Anders Ehlers Dam e Gry Hedin (a cura di), *J.P. Jacobsen og kunsten* (Aarhus, 2016), pp. 7-26, 27-72. Si veda anche Rosenvold Hvidt e Oelsner, *Vilhelm Hammershøi*, pp. 345-347.

108

Mogens and Other Stories di Jens Peter Jacobsen, trad. Anna Grabow (New York, 1979), p. 15.

109

Rilke in una lettera a Claire Goll, 5 agosto 1919, in Barbara Glauert-Hesse (a cura di), *Briefwechsel* (Göttingen, 2000), p. 18. Citato da Bachelard, *La poetica dello spazio*, p. 201.

110

Rosenvold Hvidt e Oelsner, *Vilhelm Hammershøi*, pp. 346-347, 534-541.

111

Smedegaard Andersen, *Gådefuld bør man være*, p. 25. Citato da Søren Kierkegaard, *Il diario del seduttore*, a cura e traduzione di Howard V. Hong ed Edna H. Hong (Princeton, 1997), p. 20.

112

Eva Pohl offre una fine analisi della riconciliazione di Hammershøi con il proprio ruolo di artista in *Double Portrait of the Artist and his Wife*, 1911, in Pohl, *Blikket i spejlet*, pp. 147-158.