



RECEPCIÓN Y LEGADO DE GUSTAV KLIMT EN EL NORTE DE ITALIA¹

[EN] GUSTAV KLIMT'S RECEPTION AND LEGACY IN NORTHERN ITALY

JUAN AGUSTÍN MANCEBO ROCA
Universidad de Castilla-La Mancha

Recibido: 09/10/2023 / Aceptado: 14/12/2023

RESUMEN

Ningún país europeo dedicó a Klimt la atención que tuvo en Italia. Ampliamente representado en la Bienal de 1910 y en la Muestra Internacional de Roma de 1911, su obra influyó en los artistas del norte del país y de los territorios irredentos que transcribieron su laboratorio de experiencias tanto en pintura como en otras disciplinas artísticas. La recepción de Klimt, a través del diseño, el mobiliario, la moda y la decoración de interiores perpetuó, de manera más moderada que en sus inicios, el modernismo y el simbolismo hasta mediados del siglo XX en el país transalpino a través de los modelos decorativos venecianos, la recepción en Felice Casorati y los artistas “rebeldes” de Ca’Pesaro, los súbditos austriacos de habla italiana en Trento y Trieste y la escultura y

¹ Este varia ha sido escrito mediante el programa de estancias en universidades y centros de investigación en el extranjero 2023 del Plan Propio de Investigación de la Universidad de Castilla-La Mancha y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER). El autor agradece a Paola Pettenella, Duccio Dogheria, Mariarosa Mariech (responsable de la biblioteca), Patrizia Regorda, Giosuè Ceresato, Olimpia Di Domenico y, especialmente, a Federico Zanoner, del Archivio del '900 del Mart de Rovereto y a Denis Viva profesor del Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Trento su generosa ayuda para su elaboración.

la gráfica de Adolfo Wildt.

Palabras clave: Gustav Klimt, modernismo, decoración, Venecia, Italia.

ABSTRACT

No European country devoted to Klimt the attention he received in Italy. Widely represented at the 1910 Biennale and at the International Exhibition in Rome in 1911, his work influenced artists in the north of the country and in the irredentist territories that transcribed his laboratory of experiences both in painting and in other artistic disciplines. The reception of Klimt, through design, furniture, fashion, and interior decoration perpetuated, in a more moderate way than at his starting years, modernism and symbolism until the mid-20th century in the transalpine country through Venetian decorative models, the reception in Felice Casorati and the "rebellious" artists of Ca'Pesaro, the Italian-speaking Austrian subjects in Trento and Trieste and the sculpture and graphics of Adolfo Wildt.

Keywords: Gustav Klimt, modernism, decoration, Venice, Italy.

1. LAS EXPOSICIONES DE KLIMT EN VENECIA Y ROMA (1910-1911)

Como escribía Germano Celant (1940-2020) en “Memoria del futuro”, el arte italiano de la primera mitad del siglo XX estuvo definido por la tensión entre tradición y modernidad². Mientras los futuristas evolucionaban desde el divisionismo y lanzaban sus primeros manifiestos, gran parte de los artistas del norte del país siguieron influenciados por el simbolismo y el modernismo. En este sentido, Gustav Klimt (1862-1918), cuya obra registraba la recepción bizantina que había conocido en Venecia y Rávena³, fue uno de los pintores que tuvo mayor repercusión entre los creadores del norte de Italia y en los confines

2 CELANT, G., “Memoria del futuro”, en CELANT G. y GIANELLI, I., *Memoria del Futuro. Arte Italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra*, Madrid, Bompiani, p. 17.

3 Klimt visitó el norte de Italia en 1899 con el pintor Carl Moll (1861-1945) y su familia acudiendo entre otras a Venecia y Verona. En mayo de 1903 viajó a Venecia, Rávena, Padua, Florencia, Pisa y La Spezia, además de Torbole y Riva de Garda entre el 8 y el diez de diciembre de 1903. Posteriormente realizó otra estancia entre julio y principios de septiembre de 1913.

del Imperio Austrohúngaro. Asimismo, Italia fue el país en el que tuvo una mayor fortuna crítica tanto por la relevancia de sus exposiciones como por la atención que suscitó su obra. Los debates teóricos dividieron a la crítica entre los que la consideraban decadente e incomprensible y aquellos que lo reconocieron como uno de los heraldos del arte nuevo como Umberto Boccioni (1882-1916) –que lo definió como un aristocrático innovador del estilo– y Ardengo Soffici (1879-1964).



Figura 1: IX Exposición Bial de Venecia. Vista de la Sala 10 “Pro-Arte”, 1910.

Las colecciones públicas italianas adquirieron dos obras en vida del artista, *Die drei Lebensalter einer Frau* (*Las tres edades de la mujer*, 1905) y *Judit II* (*Salomé*) (1909) en la Bial de Venecia de 1910 y en la Exposición Internacional de Roma de 1911. La primera, una sugestiva reflexión de la maternidad y la vida ante la implacabilidad del destino, fue comprada por el Ayuntamiento de Venecia por 9.900 liras para la Galería Internacional de Arte Moderno de Ca’ Pesaro, que se abría de este modo a la obra de creadores extranjeros, mientras que el Ministerio de Instrucción Pública hizo lo propio con la segunda por 25.000 liras que finalmente, por lo oneroso de la cantidad, se concretó en 16.900 liras.

Las tres edades de la mujer (1905) era una obra pionera dentro de la genealogía klimtiana en la que el artista utiliza el ornamento de modo explícito. Por su parte, *Judit II* (*Salomé*) es una representación alegórica de la historia

hebrea en la que la protagonista aparece como ídolo de la perversidad por su fuerza y erotismo en línea con las representaciones femeninas de finales del XIX y principio del XX⁴. *Judit* aparece con un perfil asimétrico que desafía el encuadre y la constriñe al espacio de la representación en línea con otras obras del austriaco como *Dánae* (1907).

Klimt estuvo presente con veintidós obras en la IX Bienal en la sala monográfica número 10 –denominada Pro-Arte– del pabellón central que habían sido expuestas en las muestras de la Secession (1903) y en la Kunstschau de Viena (1908) resumiendo una década de su trabajo. Como reseñó Nino Barbantini (1884-1952), que en aquellos años estaba componiendo el grupo secesionista de Ca' Pesaro, su pintura suponía una novedad por su espíritu lúdico y sensual que trasgredía el tradicionalismo del resto de la muestra.

En Roma, con motivo de la celebración de los cincuenta años de la unidad del país, Klimt expuso otros siete cuadros y algunos dibujos siguiendo *in situ* los trabajos de montaje del pabellón de Joseph Hoffmann (1870-1956), que suponía una reevaluación del código clásico del arquitecto⁵. En ambas exposiciones sus pinturas crearon una gran controversia, demostrando el interés y la atención por una obra que no tuvo la misma suerte en su país de origen ni en Alemania, donde expuso regularmente sin que la crítica le diera mayor relevancia. Su estilo suntuoso y decadente estimularía los discursos de los artistas italianos que asumieron sus postulados y los transcribieron a sus obras.

Esa es la tesis que sostiene y desarrolla la muestra *Klimt e l'arte italiana* comisariada por Beatrice Avanzi en el Mart de Trento y Rovereto entre marzo y agosto de 2023. A partir de las pinturas y de la obra gráfica del pintor austriaco en las colecciones públicas y privadas italianas, la exposición se desplaza desde la pintura a las artes decorativas, el diseño, el mobiliario y la edición a través de doscientas piezas de cuarenta artistas que perpetuaron el legado del austriaco y de la Secession en tierras italianas.

2. VITTORIO ZECCHIN, GALILEO CHINI Y LOS MODELOS VENE- CIANOS

Por su privilegiada situación entre Oriente y Occidente, y como sede de la Bienal de Arte desde 1895, Venecia fue el espacio más fértil en la acogida de la obra de Klimt. La ciudad de la laguna se convirtió en una caja de resonancia

4 DIJKSTRA, B., *Ídolos de la perversidad*, Barcelona, Debate, 1993.

5 FANELLI, G., y GODOLI, E., *Josef Hoffmann*, Bari/Roma, Laterza, 2005, p. 94.

de las tendencias simbolistas internacionales que permitieron a los artistas italianos conocer e interpretar el gusto centroeuropeo bajo unos parámetros en los que entraba en juego su propia idiosincrasia.

Vittorio Zecchin (1878-1947) y Galileo Chini (1873-1956) fueron los mejores ejemplos de esa influencia, ya que a través de la propia Bienal conocieron el laboratorio de experiencias de la Secession vienesa y fue, tanto en la ciudad como en sus intervenciones dentro de la Bienal, donde desarrollaron sus trabajos ligados a esa recepción.



Figura 2: Vittorio Zecchin, *Le principesse e i guerrieri* (*Las princesas y los guerreros*), 1914. Óleo y oro sobre tela, 170 x 188 cm.

Zecchin fue un artista ecléctico cuya producción osciló entre el arte y artesanía, dedicándose preferentemente a la pintura, la decoración y el mobiliario. En ese contexto, caracterizado por la hibridación interdisciplinaria, su pintura se convirtió en enormes paneles decorativos. La influencia de Klimt, por otra parte, no hizo sino enfatizar sus raíces estéticas: Zecchin era hijo de un maestro cristallero de Murano y sus referentes iconográficos están presentes en su obra. Los imaginarios oníricos, los elementos fabulosos y el gusto por el orientalismo estructuran temáticas en las que la extenuante decoración y los colores estridentes convierten las figuras en meros pretextos narrativos. Como señala Guido

Perocco, Zecchin adquiere de Klimt “el ritmo musical de la línea del arabesco y el encanto del color, exaltado de los destellos vitreos y esplendorosos, alejado de cualquier referencia a la realidad contingente”⁶.

Vittorio Zecchin participó en las exposiciones de Ca’Pesaro de 1909, 1910 y 1912 con obras inspiradas en la pintura centroeuropea y en el orientalismo como *La dogaressa* (1913). Considerada como una de las obras maestras del Liberty en Venecia, *La mille e una notte (Las mil y una noches, 1914)* estaba basada en las aventuras de *Aladino y la lámpara maravillosa* y fue una comisión de Giovanni Idri para el comedor del *Hotel Terminus e Viaggiatori* de Venecia en la Zecchin que reinterpreta al maestro vienés según el gusto veneciano. La pieza es un fragmento del mural original que tenía una longitud de veintidós metros el cual sufrió diversas reestructuraciones y fue dañado durante los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial. La atmósfera irreal, el hieratismo de las figuras y su cromatismo desnaturalizado refieren a los modelos del arte bizantino con los que Zecchin enlazaba a través de la relectura klimtiana, aportando soluciones compositivas estilísticas y cromáticas experimentadas en su pintura⁷.

Su estilo decorativo llegó prácticamente a la abstracción en obras como *La laguna* (1915), que permeabiliza su interés por las artes aplicadas. Trabajó profusamente la cristalería artística y el mosaico a los que volvería durante la segunda parte de su carrera operando en la isla “fuera del tiempo”⁸ de Murano donde escribió *Lezioni sulla storia del vetro di Murano (Lecciones acerca de la historia del cristal de Murano)*. El también veneciano Umberto Belloto (1882-1940) trabajó en parámetros similares a Zecchin combinando el trabajo decorativo del cristal con el uso del hierro.

Galileo Chini constituyó un caso emblemático entre los artistas italianos de la primera mitad del siglo XX. Al igual que Zecchin, fue un artista polifacético que abarcó la pintura, la cerámica y la decoración buscando anular las diferencias disciplinares o, siguiendo el paradigma de la *Gesamtkunstwerk*, constituyendo una totalidad artística. En ese sentido fue un creador esencial en el campo de la cerámica ya que en 1896 fundó su manufactura L’Arte della Ceramica (*El Arte de la Cerámica*) que estuvo activa hasta 1944 la cual “transformó la herencia del renacimiento a través la búsqueda de un lenguaje moderno, entre los más importantes testimonios del gusto Liberty y Déco”⁹.

6 PEROCCO, G., *Vittorio Zecchin*, Milán, Electa, 1981, p. 6.

7 BAROVIER, M., MONDI, M., y SONEGO, C., *Vittorio Zecchin 1878-1947. Pittura, vetro, arti decorative*, Venecia, Marsilio, 2003, p. 86.

8 PEROCCO, G., *Vittorio Zecchin*, Milán, Electa, 1981, p. 7.

9 AVANZI, B., “Decorì e incanti. L’influsso di Klimt nell’arte italiana”, en AVANZI, B., *Klimt e l’arte italiana*, Milán, Silvana, 2023, p. 25.



Figura 3: Galileo Chini, *Florero decorativo para las Termas Berziere en Salsomaggiore*, 1920. Cerámica y dorado, 90 x 42 x 42 cm.

Entre 1911 y 1913 Chini fue comisionado por el rey de Siam Chulalongkorn (Rama V) (1853-1910) para decorar el Palacio del Trono en Bangkok. Inspirado por el simbolismo a través de *Ver Sacrum*¹⁰, la recepción de Klimt se observa, entre otros, en los paneles de gran formato de *La Primavera* (1914), estructurada sobre motivos florales y formas geométricas y biomorficas. Chini la pintó en apenas un mes para el salón central del Palacio de Exposiciones de la Bienal que acogería las esculturas de Ivan Mestrovic (1883-1962)¹¹.

10 *Ver Sacrum* (1898-1903) fue fundada por Gustav Klimt, Max Kurzweil (1867-1916) y Ludwig Hevesi (1843-1910). Su título hacía referencia a la primavera sagrada de los antiguos pueblos latinos y se constituyó para difundir la estética de la Secession. Como escribía Hevesi (1843-1910) en el del palacio Secession: "A cada tiempo su arte, al arte su libertad". TERRAROLI, V., *Ver Sacrum. La revista della Secessione viennese 1898-1903*, Skira, Milán, 2018, p. 6.

11 MARGOZZI, M., *La Primavera*, Viareggio, Idea Books, 2005, p. 14

Los motivos modernistas fueron una constante en su producción que impregnó la decoración de las Scalini en Carbonate (1919) y las Termas Berzieri en Salsomaggiore (1919-1921), para las que diseñó piezas de carácter mesopotámico como el *Flojero decorativo*¹².

3. FELICE CASORATI Y LOS ARTISTAS DE CA'PESARO

Influenciado por las pinturas de Gustav Klimt en la Bienal de 1910, Felice Casorati (1883-1963) fue el artista cuya obra nuclearizó a los pintores disidentes de Ca'Pesaro bajo la guía de Nino Barbantini como denota, entre otras, *Le signorine (Las muchachas, 1912)*, expuesto en la Bienal de ese año y adquirido por Barbantini para la colección de Ca'Pesaro, que el pintor, en una carta de marzo de 1912, describe como,

cuatro figuras alineadas, cuatro símbolos y cuatro realidades junto con el comentario de las cosas y los colores. Un cuadro de entonación muy clara, al aire libre –por la mañana– con un efecto extraño y quizá a primera vista poco comprensible. Una armonía de tintes nuevos que desde hacía tiempo pensaba y ahora se materializa¹³.

Pese al ruido de la vanguardia, Casorati se mantuvo alejado de ella, entendiendo el gusto artístico como algo perenne y con escasa capacidad de transformación que buscaba el instante que congela el tiempo. En ese sentido fue uno de los grandes intérpretes de Klimt en el Véneto cuando vivió en Verona entre 1911 y 1919, que el artista reconoció como la época más dichosa de su juventud¹⁴. Su pintura reflejó además de las tendencias centroeuropeas la de los maestros del Trecento. Estas referencias estuvieron presentes en su efímera *La Via Lattea*, revista que publicó dos números entre agosto y septiembre de 1914, donde mantenía que la belleza era el rostro de la verdad. Si la obra del maestro austriaco era conocida, Casorati fue quien la impulsó entre los creadores de la ciudad donde Klimt protagonizó el episodio del segundo beso a una jovencísima Alma Mahler (1879-1964) en 1899¹⁵.

12 Véase ZERMANI, P., “Galileo Chini a Salsomaggiore: la questione dello spazio”, en CRESTI, C., y MARSAN, C., *Galileo Chini. Liberty e oltre*, Florencia, Arnaud & Becocci, 1989, pp. 93-100.

13 CASORATI, F., *Scritti, interviste, lettere*, Milán, Absconditá, 2004, p. 147.

14 CASORATI, F., *Scritti, interviste, lettere, op. cit.*, p. 45.

15 HASTE, C., *Alma Mahler. Un carácter apasionado*, Madrid, Turner, 2020. Edición Kindle. www.amazon.com



Figura 4: Felice Casorati, *Le signorine* (*Las muchachas*), 1912. Óleo sobre tela, 197 x 190 cm.

En Verona, Casorati entabló amistad con Attilio Trentini (1857-1919) y con su hijo Guido (1889-1975). El padre, que provenía de la decoración mural, se había formado en Milán y en Múnich y era buen conocedor de la cultura vienesa. La obra de Attilio Trentini acusa la decoración e inserción de motivos dorados determinados por el uso del mosaico de Klimt. Por su parte, Guido observa la incorporación de elementos simbolistas en los que el ornamento se convierte en una de sus características –*La fanciulla sommersa* (*La muchacha sumergida*, 1914), en la que reinterpreta el mito de Ofelia, o las dos pinturas tituladas *La pianta rossa* (*Planta roja*) de 1914 y 1915, caracterizadas por su color y composición desnaturalizados–.

Del grupo de «pintores rebeldes» de Ca’Pesaro destacaron Tullio Garbari (1882-1931) y Guido Marussig (1885-1972). Nacidos en los confines del Imperio, se formaron en Venecia y se vieron influidos por la obra de Klimt en

1910. Natural de Venecia, Teodoro Wolf Ferrari (1878-1945) se formó en la Academia de la ciudad y estudió en Múnich donde conoció la Escuela de Viena. Ferrari colaboró con Vittorio Zecchin en 1912 desarrollando el Liberty en Italia a través de las artes aplicadas y expusieron juntos en la Bienal del 1914¹⁶. Del mismo modo, participó en el movimiento de la Secesión Romana que se distanció de los movimientos de vanguardia. Otros pintores relevantes fueron Guido Cadorin (1892-1976), que expuso en Ca'Pesaro en 1909 y 1911, el pintor y grabador turinés Guido Balsamo Stella (1882-1941), que se formó en Múnich y Estocolmo desarrollando la primera parte de su carrera en esos países y Mario Cavaglieri (1887-1969), influenciado por Casorati con el que compartió estudio en 1908.

4. LA REFERENCIA SECESIONISTA EN LOS CONFINES DE IMPERIO AUSTROHÚNGARO

En Trento y Trieste trabajó una generación de artistas de herencia mitteleuropea en el sugerente espacio de oscilación cultural entre los mundos germánico e italiano. Si la mayoría de los artistas realizó estudios en Milán, Venecia y Múnich, fueron más esporádicos los casos de aquellos que lo hicieron en Viena, como Luigi Bonazza (1877-1965) o Vito Timmel (1886-1949), que reinterpretaron la obra del austriaco a partir de una lectura simbolista de referencia mediterránea.

Nacido en Arco, en el actual Trentino, Luigi Bonazza realizó estudios en la Realschule de Rovereto y posteriormente se matriculó en 1897 en la Kunstgewerberschule de Viena dirigida por Felician von Myrbach (1853-1940) y Franz Von Matsch (1861-1942) donde entró en contacto con la Secession. En los catorce años en los que estuvo afincado en Austria se impregnó del clima *Judgenstil* como demuestra su emblemática *La legenda di Orfeo/ Rinascita d'Euridice/ Morte di Orfeo (La leyenda de Orfeo/ Renacimiento de Euridice/ Muerte de Orfeo, 1905)* que representaba “un conflicto continuo entre razón mitológica y fantasía liberadora”¹⁷. La parte central del tríptico refiere a obras precedentes de Klimt como *Die Musik (Alegoría de la música, 1895)* y *Orpheus (Orfeo, 1891)* de Franz von Stuck (1863-1923), y se mostró en la Exposición Internacional de Milán y posteriormente en la Secession.

16 PEROCCO, G., *Vittorio Zecchin*, Milán, Electa, 1981, p. 6.

17 PERILLI G., y PERILLI, M., *Luigi Bonazza*, Trento, Publiprint, 1992, p. 33.



Figura 5: Luigi Bonazza, *La legenda di Orfeo/Rinascita d'Euridice/Morte di Orfeo* (*La leyenda de Orfeo/Renacimiento de Euridice/Muerte de Orfeo*), 1905. Óleo sobre tela, 176 x 380 x 10 cm.

Bonazza retornó a Trento en 1912 y adquirió unos terrenos en Bolghera, un barrio meridional en la periferia de la ciudad, para construir su casa¹⁸. El artista concibió todos los elementos en los que trasladó la influencia centro-europea en pinturas murales, el mobiliario y los motivos ornamentales, en línea con las casas de arte que se habían realizado en Italia hasta el momento¹⁹ y que concluiría en los años cuarenta²⁰.

Debido a la Primera Guerra Mundial y a la posibilidad de ser movilizado por el ejército austriaco, el artista se fugó y trabajó para Gianni Caproni (1886-1957), ingeniero aeronáutico que construía aeroplanos para el ejército italiano²¹ en Vinozza Tizzino, en la provincia de Varese²². Bonazza implementó el modernismo en los proyectos comisionados por Caproni, que tenían un planteamiento estético novedoso para la época.

Tras la guerra, Bonazza volvió a las referencias *Jugendstil*, como se aprecia especialmente en los murales para su casa. En 1926 dedicó dos aguafuertes a

18 BENEDETTO EMERT, G., *Luigi Bonazza. Pittore-incisore*, Vicenza, Arti Grafiche delle Venezie, 1957, p. 7.

19 FONTI, D., "Dalle botteghe d'arte alle «casa d'arte»: il rilancio dell'«oggetto d'artista»", en BELLI, G. (Ed.), *La Casa del Mago*. Charta, Milán/Florenia, 1992, pp. 47-72.

20 NICOLETTI, G., *Luigi Bonazza*, Rovereto, Nicolodi, 2004, p. 11.

21 Véase NICOLETTI, G., *La Collezione Caproni*, Milán, Electa, 2008, pp. 28-63.

22 MANCEBO ROCA, J. A., "Reliquias del sueño de Ícaro. El Museo Aeronáutico de Gianni Caproni", *Diferents*, nº 8, 2023, UJI [Consulta: 30/11/2023]. <https://doi.org/10.6035/diferents.7654>

Dante Alighieri (1265- 1321) y a Gabriele D'Annunzio (1863-1938). El primero, elaborado en clave alegórica, establece una lectura de los secretos que aparecen inscritos en la pieza, mientras el retrato del Vate alude a sus acciones bélicas durante la Primera Guerra Mundial²³. La influencia de D'Annunzio se refleja en obras como *Nocturno* (1926) y *Noche d'estate* (*Noche de verano*, 1925-1928), probablemente elaboradas por el éxito de *Notturmo* (1916), novela en la que relata su periodo de convalecencia tras un accidente aéreo en el que perdió parte de la vista. Las referencias modernistas de Bonazza se extinguen a principios de la siguiente década en la que realizó una pintura de caballete de reminiscencias impresionistas. En Trento hay que destacar igualmente las figuras de Luigi Ratini (1880-1934) y Benvenuto Maria Disertori (1887-1969). El primero se formó en los modelos de la Secession y “representa el trámite entre la cultura trentina y el gusto Jugendstil”²⁴ a través de obras como *Perseo* (*Medusa*) (1901-1902), *La Gorgona* (1925) y la ilustración de libros como *Leggenda di Apolo e Dafne* (*La leyenda de Apolo y Dafne*) y *Leggenda di Orfeo* (*La leyenda de Orfeo*), ambas de 1921, *La Iliada* (1921) y *La Eneida* (1923). Disertori desarrolló una gráfica modernista a través del grabado y la ilustración de libros²⁵.

Si Gabriele D'Annunzio consideraba a Luigi Bonazza como un “artista aislado”²⁶, Claudio Magris (n. 1939) se refiere en términos similares a Vito Timmel. En “Caffè San Marco”, capítulo del libro *Microcosmos*, el escritor utiliza la metáfora de la máscara, permanente en la obra de Timmel²⁷, para relatar su proceso de autodestrucción en la Trieste de inicios de los treinta, un proceso plasmado en su *Magico taccuino* publicado póstumamente en 1973²⁸.

Nacido en Viena, Timmel era la italianización de Viktor von Thummel. Al igual que Bonazza, estudió en la Kunstgewerschule y luego en la Akademie der Bildengen Künste, por lo que los motivos Secession aparecen en su obra temprana. Tras la muestra de Klimt en 1910, Timmel fue con Vittorio Zecchin el artista que más acusó su influencia, convirtiéndose para el pintor en una obsesión durante toda su carrera. Timmel adaptó a Klimt en pinturas en las que se trasladaba su retorcida experiencia vital, cuya sugerente sensualidad, que

23 Véase CAPRA, N., GABRIELLI, L., y GUERRI, G. B., *Gabrielle D'Annunzio Aviatore*, Trento, Museo dell'Aeronautica Gianni Caproni, 2014.

24 NICOLETTI, G., *Luigi Ratini*, Rovereto, Nicolodi, 2003, p. 10.

25 Véase TIDDIA, A. (Ed.), *Benvenuto Disertori (1887-1969). Un segno liberty*, Rovereto/Trento, Mart/Temi, 2012, pp. 19-46.

26 “Me gusta pensar que en mi querida Trento vive y trabaja un artista solitario que no teme a la soledad, secuaz de mi ejemplo”. NICOLETTI, G., *Luigi Bonazza*, op. cit., p. 90.

27 MAGRIS, C., *Microcosmi*, Milán, Garzanti, 1997, pp. 12-13.

28 TIMMEL, C., *Il magico taccuino*, Trieste, Lo Zibaldone.

reflejaba el conflicto entre mujeres y hombres de moda en el periodo, y los motivos decorativos, van desapareciendo durante su carrera.



Figura 6: Vito Timmel, *Fuochi d'artificio* (*Fuegos artificiales*), 1924. Óleo sobre tela, 100,5 x 100,5 cm.

La decoración del Teatro-Cine-Ideal (1916) y *Venezia (Sera su Canal Grande)* (*Venecia, tarde sobre el Gran Canal*, 1924) se estructura sobre los motivos de la ciudad de la laguna. La tensión existencial se permeabiliza asimismo en *Gli infelici* (*Los infelices*, 1920), primera parte de una trilogía que no concluyó y que ha sido recientemente adquirida por Guido Crechini para la

Modiano²⁹ y fue alabada por el mismísimo Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) que estaba en las antípodas estéticas del triestino. *Fuegos artificiales* (1924), determinada por la luz, el color y el movimiento, acusa referencias expresionistas, simbolistas y futuristas³⁰ que recuerdan levemente a la obra plástica de Alexandra Exter (1882-1949), configurando “una visión alucinada donde los fuegos artificiales constituyen el fondo de una alegoría suspendida entre la vida y la muerte, entre la exuberancia de una figura femenina y la aparición de un modelo espectral, fluctuante en el cielo”³¹.

Si Timmel fue considerado como un genial intérprete del Liberty³², esa tensión desapareció cuando emergió una personalidad desquiciada en los años del fascismo. El propio Magris le dedicó otro libro, *La mostra (La exposición, 2001)*, sobre su confinamiento en un psiquiátrico en los últimos años de su vida y a la extraña fortuna crítica que le acompañó tras su desaparición³³. Pintor en el que se confunde la leyenda y la realidad, Timmel ha tenido otra aproximación literaria reciente en *Il preferito della strada. Il magico viaggio di Vito Timmel (El favorito de la calle. El viaje mágico de Vito Timmel, 2019)*³⁴.

5. LA RECEPCIÓN KLIMTIANA EN LA ESCULTURA Y LA GRÁFICA DE ADOLFO WILDT

Durante la XIII Bienal de Venecia de 1922, Antonio Mariani definió al milanés Adolfo Wildt (1868-1931) como el “Klimt de la escultura”. Wildt se convertía asimismo en uno de los artistas preferidos del régimen, lo que suponía su consagración en un periodo políticamente complejo³⁵. Si bien es cierto que la escultura y la gráfica de Wildt estuvieron condicionadas por el simbolismo, el patrocinio crítico de Margherita Sarfatti (1881-1961) y su adhesión entusiasta al régimen de Benito Mussolini (1881-1945) han provocado y provocan ciertas reticencias a la hora de valorar su obra.

29 DELBELLO, P., *Timmel, la magnifica inquietudine*, Trieste, Mosetti, 2021, p. 5.

30 MARRI, F., *Vito Timmel*, Trieste, Fondazione CRT Trieste, 2005, p. 79.

31 AVANZI, B., *Klimt e l'arte italiana, op. cit.*, p. 32.

32 ARA, A., y MAGRIS, C., *Trieste. Un'identità di frontiera*, Turin, Einaudi, 2015, p. 137.

33 MAGRIS, C., *La mostra*, Milán, Garzanti, 2001.

34 SCARINO, A., *Il preferito della strada. Il magico viaggio di Vito Timmel*, Fano, Libertà, 2019.

35 FABBRIS, E., “Adolfo Wildt at the 13th Art Biennale in Venice”, en CELANT, G., *Post Zang Tumb Tuuum. Art Life Politics Italia 1918-1943*, Milán, Fondazione Prada, 2018, pp. 94-103.

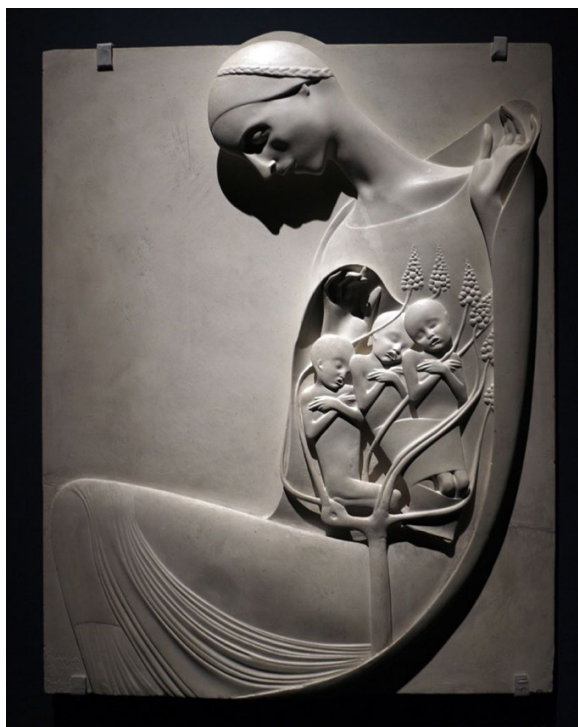


Figura 7: Adolfo Wildt, *Maria dà luce ai pargoli cristiani*, (*María concibe a los niños cristianos*), 1918. Yeso 65,5 x 84 x 12 cm.

Wildt aunaba la tradición italiana con influencias centroeuropeas. Tras sus estudios en Milán, el escultor trabajó en exclusiva para el mecenas prusiano Franz Rose (1862-1912), por lo que residió durante largos periodos en Alemania. Las referencias al mundo nórdico son permanentes en su escultura. Asimismo, su obra gráfica acusa todavía más la influencia centroeuropea ligada a un proceso de refinado modernismo en el que adquirió como modelo estético el renacimiento alemán³⁶. A partir de 1912, su gráfica se dedicó a la interpretación de motivos cristianos dominados por maternidades y crucifixiones. Sus figuras, definidas por sutiles trazos en los que la línea establece un diálogo con el espacio, reflejan una belleza inmaterial y atemporal que se completa con arabescos, estrellas y el uso del dorado. Ugo Ogetti (1871-1946) definía su gráfica

36 TIDDIA, A., “L’arcaismo sottile e dorato dei disegni di Wildt” en VV.AA., *Adolfo Wildt (1868-1961), L’ultimo simbolista*, Milán, Skira, 2015, pp. 73-82 y OLCESE, G., y SCHEIWILLER, V., *Disegni di Adolfo Wildt*, Milán, Pesce d’Oro, 1972.

de este modo,

Los sutiles dibujos de Wildt son conocidos en toda Italia, un único contorno, sobre papel de pergamino realizada en oro. En ellos, más que en las esculturas, desarrolla esta dificultad, incomprensible, de las pequeñas estrellas, de las crucecitas, de los espectros femeninos y de los gestos fatales. Derivan el arte de Gustav Klimt y forma muchas veces un arabesco sinuoso y elegante”³⁷.

Como señala Paola Mola, la obra de Wildt establece una tendencia contra la modernidad imperante, una confrontación contra un sistema del arte que se perpetuará en sus dos discípulos más dotados, Lucio Fontana (1899-1968) y Fausto Melotti (1901-1986), “centrado (...) en la comunicación retórica, dramáticamente desarrollada por su lirismo leve y abstracto”³⁸.

BIBLIOGRAFÍA

- ARA, A., y MAGRIS, C., *Trieste. Un'identità di frontiera*, Turín, Einaudi, 2015.
- AVANZI, B., “Decori e incanti. L'influsso di Klimt nell'arte italiana”, en AVANZI, B., *Klimt e l'arte italiana*, Milán, Silvana, 2023.
- BAROVIER, M., MONDI, M., y SONEGO, C., *Vittorio Zecchin 1878-1947. Pittura, vetro, arti decorative*, Venecia, Marsilio, 2003.
- BENEDETTO EMERT, G., *Luigi Bonazza. Pittore-incisore*, Vicenza, Arti Grafiche delle Venezie, 1957.
- CAPRA, N., GABRIELLI, L., y GUERRI, G. B., *Gabrielle D'Annunzio Aviatore*, Trento, Museo dell'Aeronautica Gianni Caproni, 2014.
- CASORATI, F., *Scritti, interviste, lettere*, Milán, Abscondità, 2004.
- CELANT, G., “Memoria del futuro”, en CELANT G. y GIANELLI, I., *Memoria del Futuro. Arte Italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra*, Madrid, Bompiani.
- DELBELLO, P., *Timmel, la magnifica inquietudine*, Trieste, Mosetti, 2021.
- DIJKSTRA, B., *Ídolos de la perversidad*, Barcelona, Debate, 1993.
- FABBRIS, E., “Adolfo Wildt at the 13th Art Biennale in Venice”, en CELANT, G., *Post Zang Tumb Tuuum. Art Life Politics Italia 1918-1943*, Milán, Fondazione Prada, 2018.
- FANELLI, G., y GODOLI, E., *Josef Hoffmann*, Bari/Roma, Laterza, 2005.
- FONTI, D., “Dalle botteghe d'arte alle «casa d'arte»: il rilancio dell'«oggetto d'artista»”, en BELLI, G. (Ed.), *La Casa del Mago*. Charta,

37 AVANZI, op. cit., p. 34.

38 MOLA, P., *Adolfo Wildt 1868-1931*, Milán, Mondadori, 1989, p. 20.

- Milán/Florenca, 1992.
- HASTE, C., *Alma Mahler. Un carácter apasionado*, Madrid, Turner, 2020. Edición Kindle. www.amazon.com
- MAGRIS, C., *Microcosmi*, Milán, Garzanti, 1997.
- MAGRIS, C., *La mostra*, Milán, Garzanti, 2001.
- MANCEBO ROCA, J. A., “Reliquias del sueño de Ícaro. El Museo Aeronáutico de Gianni Caproni”, *Diferents*, nº 8, 2023, UJI. <https://doi.org/10.6035/diferents.7654>.
- MARGOZZI, M., *La Primavera*, Viareggio, Idea Books, 2005.
- MARRI, F., *Vitto Timmel*, Trieste, Fondazione CRT Trieste, 2005.
- MOLA, P., *Adolfo Wildt 1868-1931*, Milán, Mondadori, 1989.
- NICOLETTI, G., *Luigi Bonazza*, Rovereto, Nicolodi, 2004.
- NICOLETTI, G., *La Collezione Caproni*, Milán, Electa, 2008.
- NICOLETTI, G., *Luigi Ratini*, Rovereto, Nicolodi, 2003.
- PERILLI G., y PERILLI, M., *Luigi Bonazza*, Trento, Publiprint, 1992.
- PEROCCO, G., *Vittorio Zecchin*, Milán, Electa, 1981.
- OLCESE, G., y Scheiwiller, V., *Disegni di Adolfo Wildt*, Milán, Pesce d’Oro, 1972.
- SCARINO, A., *Il preferito della strada. Il magico viaggio di Vito Timmel*, Fano, Libertà, 2019.
- TERRAROLI, V., *Ver Sacrum. La revista della Secessione vienense 1898-1903*, Skira, Milán, 2018.
- TIDDIA, A. (Ed.), *Benvenuto Disertori (1887-1969). Un segno liberty*, Rovereto/Trento, Mart/Temi, 2012.
- TIDDIA, A., “L’arcaismo sottile e dorato dei disegni di Wildt” en VV.AA., Adolfo Wildt (1868-1961), *El último simbolista*, Milán, Skira, 2015.
- TIMMEL, C., *Il magico taccuino*, Trieste, Lo Zibaldone.
- ZERMANI, P., “Galileo Chini a Salsomaggiore: la questione dello spazio”, en CRESTI, C., y MARSAN, C., *Galileo Chini. Liberty e oltre*, Florenca, Arnaud & Becocci, 1989.

Juan Agustín Mancebo Roca

Facultad de Humanidades de Albacete
Universidad de Castilla-La Mancha
<https://orcid.org/0000-0003-4942-8879>
Juan.Mancebo@uclm.es

