

# The contribution of colour in the artistic representation of the sacred.\* International symbolism between the nineteenth and twentieth centuries

---

<sup>1</sup>Anna Mazzanti  
anna.mazzanti@polimi.it

<sup>1</sup>Dipartimento di Design,  
Politecnico di Milano

## ABSTRACT

After a long period of crisis and repetition of past schemes, at the end of the nineteenth century the sacred theme returns to be an innovative field of interest for the arts. The interpretation of colour in its hues, which take on a symbolic value, is a basic aspect of the renewal brought by artists such as Franz Von Stuck, Max Klinger, Egon Schiele in the Austro-German environment, or Gauguin and his school in France. Those who instead settle on influences from the masters of the Middle Ages and Renaissance especially in drawings, recovering traditional iconographic models, precisely through colour and renewed gradations of industrial colours bring about a modern development in painting and especially in wall decorations, from Maurice Denis, here recalled, to Gino Severini, as we will see in the second part of the essay to be published soon.

## Italian translation provided:

*L'apporto del colore nella rappresentazione artistica del sacro. Simbolismo Internazionale fra Otto e Novecento*

## KEYWORDS

Sacred art, symbolic colour, light, emotional state, blue, red, yellow, triune colours

**Received** 20 September 2017; **Revised** 14 February 2018; **Accepted** 26 April 2018

**CITATION:** Mazzanti A. (2018) 'The contribution of colour in the artistic representation of the sacred. International symbolism between the nineteenth and twentieth centuries', *Cultura e Scienza del Colore - Color Culture and Science Journal*, 09, pp. 17-28, DOI: 10.23738/ccsj.i92018.02

---

\* These pages are born in relation to the research of the author as a curator for the exhibition *Divina Bellezza fra Van Gogh, Chagall e Fontana* (Divine Beauty between Van Gogh, Chagall and Fontana) in Florence, Palazzo Strozzi, September 26, 2015 to January 24, 2016, and constitute a first part of a reflection on the role of colour in the international artistic representation of the sacred theme at the end of the nineteenth century, which will be followed by a second part, soon to be published, on the Italian context between the nineteenth century and the first half of the twentieth century.

---

**Anna Mazzanti** Assistant Professor in History of Contemporary Art, at Politecnico di Milano – Department of Design since 2009; PhD, (Venice) and research fellow at University of Siena where she taught as an adjunct professor at the post-graduate School in Art History (2000-2011). Her research fields circulate around the artistic culture, as well exhibitions and relationship between art and design.

*I have tried to explain  
colour as living matter*  
P. Gauguin, Scattered notes (1896-97)

*Ho cercato di spiegare  
il colore come materia viva*  
P. Gauguin, Note sparse (1896-97)

At the end of the nineteenth century, the sacred subjects returned to be looked at with modern sensibility and styles, after a century in which the dull imitation of past models had prevailed. Among the symbolists, for instance, the sense of the divine and of the ascesis is often manifested through the aid of luminous colours. In this sense, the painting by Belgian Ferdinand Khnopff is emblematic *Après Flaubert* [1]. *La Tentation de Saint Antoine* (1883).

A fine Ottocento i soggetti sacri tornano ad essere frequentati con sensibilità e stili moderni dagli artisti, dopo un secolo in cui era prevalsa la muta imitazione di modelli passati. Fra i simbolisti, ad esempio, attraverso l'ausilio del colore luminoso trova spesso manifestazione il senso del divino e dell'ascesi. Emblematico in tal senso è il quadro del belga Ferdinand Khnopff *Après Flaubert* [1]. *La Tentation de Saint Antoine* (1883).

Figure 1 - Ferdinand Khnopff, *Après Flaubert. La Tentation de Saint Antoine*, 1883. Brussels, Musées royalux des Beaux-Arts de Belgique.

Figura 1 - Ferdinand Khnopff, *Après Flaubert. La Tentation de Saint Antoine*, 1883. Bruxelles, Musées royalux des Beaux-Arts de Belgique



Unlike Félicien Rops and Domenico Morelli who represent the same theme in a more narrative way, Khnopff solves it in a centripetal bright dazzle (Howe, 2004). The features of the Queen of Sheba, symbol of temptation, emerge through the beam of divine light that reverberates in the saint and

A differenza di Félicien Rops e Domenico Morelli che rappresentano lo stesso tema in modo più narrativo, Khnopff lo risolve in un centripeto abbaglio luminoso (Howe, 2004). Le fattezze della regina di Saba, simbolo di tentazione, affiorano attraverso il fascio di luce divina che si riverbera nel santo e

*"concentrates all the anxieties, the sufferings,  
the temptations of the invisible, of the dream,  
of the terrible, the agonies of the soul and the  
spirit" (Verhaeren 1884).*

*"concentra tutte le inquietudini, le sofferenze,  
le tentazioni dell'invisibile, del sogno, del  
terribile, le agonie dell'anima e dello spirito"  
(Verhaeren 1884).*

With this work, we are at the origins of the representation of the immaterial and the

Con quest'opera siamo alle origini della raffigurazione dell'immateriale e dello spirituale.

spiritual.

The use of colour in sacred themes by Gauguin has a completely different meaning, but this also undermines narrative realism. Through mixed layers of solid colour, the analogical synthesist language is also adopted by those who, like Maurice Denis and the school of the Benedictine monks of Beuron, recognised in that a plain and essential message able to manifest devotion. Émile Bernard writes of having come to the synthesis of forms in the awareness that

*"painting, being decorative, must above all satisfy the eye and the mind; and to this end, there are only two instruments: colour and the conception of the painting" (Bernard 1939).*

These are the main compositional registers of the synthesist style of Gauguin, whose very famous *Vision after the sermon* of 1886, among the first paintings made on these foundations, was defined as the first symbolist manifestation by critic Alber Aurier in his famous article on *"Mercur de France"* (Aurier 1893).

In this early masterpiece that brings forward a vision - the struggle of Jacob and the angel - the chromatic connotations have a clear correspondence to sacred symbolism: the imagined scene is suspended against a compact background of red, combined with the blue of the garments and the gold of the angel's wings.

*"I tried to talk about colour and to explain it as a living material"*

the artist will write in his *Scattered notes*

*"like the body of an animated being. I am left with his spirit, his elusive fluid and all that he has been able to create by means of talent and sensitivity: talking about the colour that stimulates the imagination enriching our dream and opening new horizons towards the infinite and the unknown" (Gauguin 1988).*

In paintings with a sacred theme, which largely coincide with the religious self-portraits, painted between 1889 and 1890, the yellow bath is intentional. As Gauguin himself explains, it is a symbolic predominance, closely linked to the autobiographical interpretation, from the *Yellow Christ* to the *Self-portrait with the halo* [2] developed on two colour sections: red, sign of the shed blood, bounded by the energetic profiles of the snake, symbol of sin, while the face of the Christ self-portrait is immersed in the middle of the picture among an expanse of solar yellow, a divine sign to reaffirming the role that Gauguin proposes of himself as *"misunderstood messiah"* (Cachin 1968, 1988), not by chance already predominant in *Yellow Christ* (1889) and in the emblematic self-

L'uso del colore nei temi sacri di Gauguin ha tutta un'altra accezione ma anche questa va a scardinare il realismo narrativo. Attraverso stesure unite di colore, il linguaggio sintetista analogico viene adottato anche da chi, come Maurice Denis e la scuola dei monaci benedettini di Beuron, vi riconobbe un messaggio piano ed essenziale atto a manifestare devozione.

Émile Bernard scrive d'essere giunto alla sintesi delle forme nella consapevolezza che

*"la pittura, essendo decorativa deve soprattutto soddisfare l'occhio e la mente; e per questo esistono soltanto due mezzi: il colore e l'ideazione del quadro" (Bernard 1939).*

Sono questi i principali registri compositivi dello stile sintetista di Gauguin la cui celeberrima *Apparizione dopo il sermone* del 1886, fra i primi quadri condotti su questi fondamenti, è stata definita prima manifestazione simbolista dal critico Alber Aurier in un suo noto articolo sul *"Mercur de France"* (Aurier 1893).

In questo capolavoro giovanile che rende percepibile una visione - la lotta di Giacobbe e l'angelo - le connotazioni cromatiche hanno una palese rispondenza alla simbologia sacra: la scena immaginata è sospesa contro una stesura compatta di rosso, combinato con l'azzurro delle vesti e l'oro delle ali dell'angelo.

*"Ho cercato di parlare e di spiegare il colore come materia viva"*

scriverà l'artista nelle sue *Note sparse*

*"come il corpo di un essere animato. Mi rimane il suo spirito, il suo fluido inafferrabile e tutto ciò che ha saputo creare per mezzo del talento e della sensibilità: parlare del colore che stimola l'immaginazione arricchendo il nostro sogno e aprendo nuovi orizzonti verso l'infinito e l'ignoto" (Gauguin 1988).*

Nei quadri a tema sacro che coincidono per buona parte con gli autoritratti religiosi, dipinti fra 1889 e 1890, il bagno di giallo è intenzionale come spiega lo stesso Gauguin, predominanza simbolica, legata strettamente all'interpretazione autobiografica, dal *Cristo giallo* all'*Autoritratto con l'aureola* [2] sviluppato su due sezioni cromatiche: il rosso, segno del sangue versato, delimitato dagli energetici profili del serpente simbolo del peccato, mentre il volto del Cristo autoritratto si immerge nella metà del quadro in balia di una distesa di giallo, tono solare, segno divino a ribadire il ruolo che Gauguin propone di sé quale *"messia incompreso"* (Cachin 1968, 1988) non a caso già predominante nel *Cristo giallo* (1889) e nell'emblematico autoritratto posto fra





Figure 2 - Paul Gauguin, Yellow Christ, 1889. Buffalo (New York), Albright-Knox Art Gallery

Figura 2 - Paul Gauguin, Cristo giallo, 1889. Buffalo (New York), Albright-Knox Art Gallery

portrait placed between the crucifix and the firepottery in human appearance, a sort of triple portrait reflecting the profound ambivalences of the Gauguinian character: the sacred and 'sensitive' part (Messina 2006) again portrayed in shades of yellow, contrasting with the darker and earthy tones of the 'wild' and primitive part. The artist wanted a yellow colour also for the walls of the atelier in rue Vercingétorix in Paris, where he moved after his stay in Provence with Van Gogh, who had lived in the 'yellow house' in Arles. Therefore, be it the walls that surround the streets of Arles, the Provençal fields or the nature around the Javanese temples up to the complexion of Christ, it is evident that Gauguin's symbolic chromatic choice translates an 'emotional state'. As it is the case of the cold tones in the Deposition in green that, writes Gauguin to Theo Van Gogh in autumn 1889, are a sign of the pain experienced, the primordial religion and the strength of nature with its desperate cry" Paul Gauguin:

il crocifisso e la ceramica a fuoco in sembianze umano, una sorta di triplice ritratto che rispecchia le profonde ambivalenze dell'indole gauguiniana: la parte sacra e 'sensitiva' (Messina 2006) rappresentata ancora una volta nei toni del giallo, a contrasto dei toni corruschi e terrosi della parte 'selvaggia' e primitiva. Di giallo l'artista aveva voluto fossero rivestite le pareti dell'atelier di rue Vercingétorix a Parigi, abitato successivamente al soggiorno in Provenza con Van Gogh che ad Arles aveva vissuto nella 'casa gialla'. Siano dunque i muri che delimitano le strade di Arles, i campi provenzali o la natura attorno ai templi giavanesi fino all'incarnato del Cristo, è evidente che la scelta cromatica simbolica di Gauguin traduce uno 'stato emotivo'. Così come scrive Gauguin a Theo Van Gogh nell'autunno 1889, i toni freddi nella Depositione in verde sono segno del dolore provato, della religione primordiale e della forza della natura con il suo grido disperato" (Paul Gauguin: 45 lettres à Vincent. Théo et





Figure 3 - Paul Gauguin, The Green Christ (Brittany Calvary 1889, Brussels, Musées royalux des Beaux-Arts de Belgique

Figura 3 - Paul Gauguin, Il Cristo verde (Calvario bretone), 1889, Bruxelles, Musées royalux des Beaux-Arts de Belgique

45 lettres à Vincent. Théo et Jo van Gogh 1983), "metaphor of the eternal sacrifice" (Morice 1920), spread by Denis and the Nabis. It is indicative that Maurice Denis, among the disciples who acquired the language of signs and colours of Gauguin with Christian devotion, was the owner of the self-portrait with the yellow Christ. From the initiation received from Gauguin, he was able to gather - religious journals commented - the

*"mystery in the symbol, marrying a more spiritual and synthetic composition with the results of the most modern studies on technique and colour"* (Margotti 1914).

In this sense, Denis became a model of renewal also for Italian sacred art [3]. Colour for him was "a tool for expression no different than drawing and chiaroscuro" (Margotti 1914), together able to generate "order, rhythm, rule" (Margotti 1914, p.71) [4], "an expression of continuity". Thus he started

Jo van Gogh 1983), "metafora del sacrificio eterno" (Morice 1920) come Denis e i Nabis divulgarono. È indicativo che Maurice Denis, fra i discepoli che acquisirono il linguaggio di segni e colori di Gauguin con devozione cristiana, possedesse l'autoritratto con il Cristo giallo. Dall'iniziazione gauguiniana egli seppe raccogliere - si scriveva nelle riviste di indirizzo religioso - il

*"mistero nel simbolo, sposando una composizione maggiormente spirituale e sintetica coi risultati degli studi modernissimi della tecnica e del colore"* (Margotti 1914).

In tal senso Denis divenne un modello di rinnovamento anche per l'arte sacra italiana [3]. Il colore per lui era "tramite di espressione non meno del disegno e del chiaroscuro" (Margotti 1914), insieme atti a generare "ordine, ritmo, regola" (Margotti 1914, p.71) [4], "espressione di continuità". Così avviò il movimento

the neo-traditionalist movement following the example of Giotto and Beato Angelico who guided him to the half-tones and the luminous gradations.

*"The splendour, the freshness of colours narrate the joy of the world redeemed and regenerated by the same God"* (Margotti 1914, p.83)

Denis wrote in his theoretical text, *Theories*. We can therefore understand how the transition from a trestle painting to wall decoration painting in light tones of the early twentieth century sacred art represented a natural process of liturgical renewal, and the clear chromatic score reflected an homage to tradition but according to an expressive timbre renewed by colour used in half tones, from rosés to greys. Denis himself decorates churches and designed stained glass windows. In 1919, with painter Georges Desvallières, he founded the *Ateliers d'Art Sacré*, a sort of neo-medieval workshops, as well as the Benedictine school of Beuron[5], monks artists able to devote themselves to all type of arts present in religious buildings. In Italy, the latter had created the decoration of the crypt of Montecassino between 1899 and 1910 with impeccable skill in the primitive languages of the Germanic tradition (Costantini 1911, Janssens 1913). Colour here is subordinate to the tight compositional framework, but thanks to Denis, who in 1904 wrote the preface to the French translation, conducted by Nabi Paul Sérusier, the writings of the founder of Beuron, Lenz, and to the Dutch Jan Verkade, whose synthetic style passes through French synthesisism in Beuron's school, the intense colour shades and the soft outlines will transit through these schools into the re-foundation of a Catholic linguistic koinè based on the formal models of the past but united with modern chromatic gradations. And it is precisely in colour that the liturgical renewal seems to re-establish itself. Verkade had mitigated his bright and dense symbolic tones of the synthesist era following the example of Giotto and Angelico. For instance, see his first religious picture, *San Sebastiano* of 1892, conducted in the gradations of lemon yellow and acid in the manner of Gauguin but already painted in tempera, the technique that, diluted with egg white, will be used in the Beuron decorations. Celso Costantini in 1911 on Emporium, contrasts these new sacred representations to a general diffusion in Italy of the cheap

neotradizionalista sull'esempio di Giotto e Beato Angelico che lo guidavano ai mezzi toni e alle gradazioni luminose.

*"Lo splendore, la freschezza dei colori dicono l'allegrezza del mondo redento e rigenerato dallo stesso Dio"* (Margotti 1914, p.83)

scriveva Denis nel suo testo teorico, *Théories*. Si può intendere quindi come il passaggio dal quadro da cavalletto alla pittura decorativa murale a toni chiari nell'ambito dell'arte sacra d'inizio secolo rappresentasse un naturale processo di rinnovamento in funzione liturgica, e la partitura cromatica chiara rispecchiasse insieme l'omaggio alla tradizione ma secondo un timbro espressivo rinnovato proprio dal colore a mezzi toni, dai rosati ai grigi. Lo stesso Denis decora chiese, disegna vetrate. Nel 1919 con il pittore Georges Desvallières fonda gli *Ateliers d'Art Sacré*, una sorta di botteghe neomedievali, come anche la scuola benedettina di Beuron, artisti monaci capaci di dedicarsi a tutte le arti compresenti nelle sedi religiose. In Italia quest'ultima aveva realizzato la decorazione della cripta di Montecassino fra 1899 e 1910 con impeccabile perizia nei linguaggi primitivi della tradizione germanica (Costantini 1911, Janssens 1913). Il colore qui è subordinato al

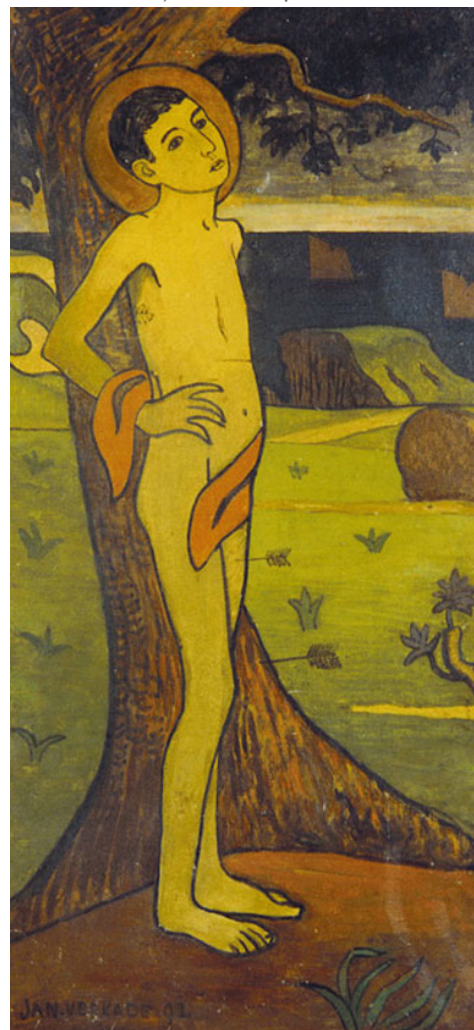


Figure 4 - Jan Verkade, San Sebastiano, 1892. Musée Départemental Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye Cedex

Figura 4 - Jan Verkade, San Sebastiano, 1892. Musée Départemental Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye Cedex

*"stucco statues, drunk with colour, which are sold in bulk and disfigure our churches"* (Costantini 1911, p.83) .

In German symbolist artistic circles, although





Figure 5 - Max Klinger, Crucifixion, 1890. Leipzig, Museum der bildenden Kunst

Figura 5 - Max Klinger, Crocifissione, 1890. Lipsia, Museum der bildenden Kunst

colour remains delimited within a rigorous design, it reaches surprising results in the representation of sacred themed scenes, independent of the confessional doctrine of the Church that by contrast the Beuron school relies on. The impressive *Crucifixion* by Max Klinger (Max Klinger, 1996; Nordic nightmares and Mediterranean myths, 2014) in the manner of Antonello or Holbain, is pervaded with natural light that enhances the very human monumentality of the characters and expands on a Golgotha symbolically transposed on the Tuscan hills - there are those who recognised Siena in the background - and therefore within a Mediterranean brightness so loved by German painters as a symbolic light of the manifestation of universal life, of history, and of religion as well. The background made of many luminous apparitions on the tones of orange and violet, like a divine reverberation that winds also among the characters on the foreground, disseminated without any realism from any specific solar source, but rather emanated by Christ. Colours that reinforce the dialogue between intense expressions, among which the central and frontal dominating presence of San Giovanni, like an orchestrator, and not by chance assuming the features of Beethoven. In 1901, Viennese collector Alexander Hummel acquired the large painting with two others of similar size and chromatic intensity with the intention of creating a temple in which this work would have had the task of representing the allegory of Christianity [6].

What is certain is that this painting became a model for his contemporaries. Franz von Stuck, a teacher at the Munich Academy and one of the founders of the Munich Secession, took up the close approach of the *Crucifixion* by Klinger, exhibited in Munich in 1891. He emphasises it rotating the body of the thief that emerges from an energetic chiaroscuro in relief on which falls the bird's eye perspective of the observer (Tiddia, 2006, sheet 44, p.144). Also the sorrowful are

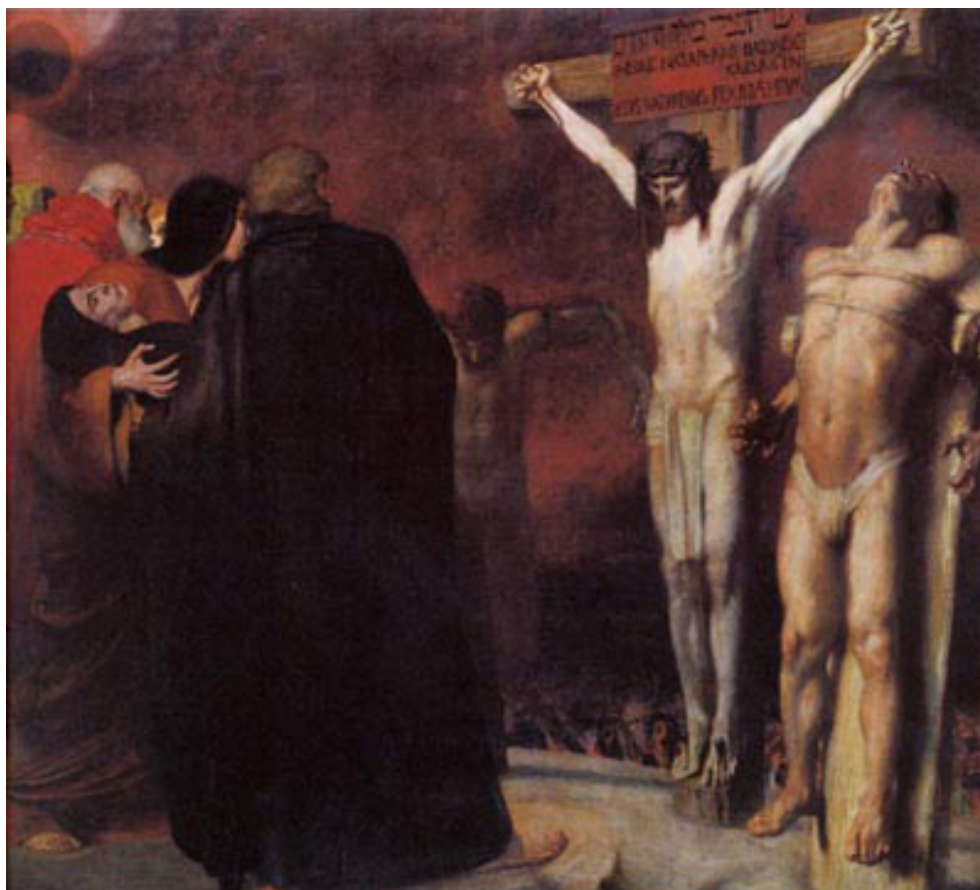
serrato impianto compositivo, ma grazie a Denis, che nel 1904 scrive la prefazione alla traduzione francese, condotta dal nabi Paul Sérusier, degli scritti del fondatore di Beuron, Lenz, e all'olandese Jan Verkade, il cui stile sintetico passa attraverso il sintetismo francese nella scuola di Beuron, le intense cromie e i contorni blandi e morbidi transiteranno attraverso queste scuole nella rifondazione di una koinè linguistica cattolica basata sui modelli formali del passato ma uniti a gradazioni cromatiche moderne. E proprio nel colore sembra rifondersi il rinnovamento liturgico. Verkade aveva mitigato i suoi accesi e densi toni simbolici dell'epoca sintetista sull'esempio di Giotto e dell'Angelico. Valga ad esempio il suo primo quadro religioso, *San Sebastiano* del 1892, condotto nelle gradazioni del giallo limone ed acido alla maniera di Gauguin ma già dipinto a tempera la tecnica che, stemperata al chiaro d'uovo, verrà adottata nelle decorazioni di Beuron. Celso Costantini nel 1911 su Emporium contrappone queste nuove rappresentazioni sacre ad una generale diffusione in Italia delle dozzinali

*"statue di stucco, ubriache di colore, che si vendono un tanto al metro e che deturpano le nostre chiese"* (Costantini 1911, p.83).

Negli ambienti artistici simbolisti tedeschi sebbene il colore resti incardinato entro un disegno rigoroso raggiunge esiti non scontati nella raffigurazione di scene a tema sacro, autonomi dalla dottrina confessionale della Chiesa dalla quale dipende invece la scuola di Beuron. L'imponente *Crocifissione* di Max Klinger (Max Klinger, 1996; Incubi nordici e miti mediterranei, 2014) alla maniera di Antonello o Holbain, è pervasa di luce naturale che esalta la monumentalità umanissima dei personaggi e si espande su un Golgota simbolicamente trasposto fra le colline toscane - c'è chi ha riconosciuto Siena sullo sfondo - e quindi entro una luminosità mediterranea tanto amata

Figure 6 - Franz Von Stuck, Crucifixion, 1892. Private collection

Figura 6 - Franz Von Stuck, Crocifissione, 1892. Collezione privata



a tangible presence thanks to the blood-red density of their robes, sign of the blood shed and spread on the celestial dome above a crowd that occupies the background and whose cry expands into the red sky intoxicated with blues and violet reverberations. Same setting in the *Crucifixion* in blue of 1911ca exhibited at the Leipzig Museum, which had been created for a church in Stuttgart, but it had been refused. We are on the ridge of the overturning of the space built by the academic and realistic composition, which finds in colour the *modus operandi* signifying the crisis of the realistic approach. The symbolic intensity of the painting is played on the chromatic register, from the cobalt blue of the sorrowful to the dark geometry of the cross that is denied to the light, mirroring the pure light inside the bloodless Christ. To this date, Stuck had already encouraged his students founders of the Blaue Reiter (1911-1914) to pursue their experiments probably knowing the speculations of Kandinsky engaged in the drafting of *Spiritual in art* (1909-1910). Actually, it would seem that this painting, despite its figurative layout, is affected by the perception of colours reduced to symbolic essentiality and to the scheme of tones around the sensations of heat and cold, light and dark, of which Kandinsky writes:

*Colours that generally tend to yellow or blue are warm or cold. This distinction is applied, so to speak, on the same surface: the colour maintains its fundamental sound, which*

dai pittori tedeschi come luce simbolica di manifestazione della vita universale, della storia, della religione anche. Lo sfondo è tutto un rimando di apparizioni luminose sui toni dell'arancio, del viola come un riverbero divino che serpeggia anche fra i personaggi del primo piano, disseminato senza verosimiglianza da alcuna specifica fonte solare, piuttosto emanata dal Cristo. Colori che rafforzano il dialogo fra espressioni intense sulle quali domina quella centrale e frontale di San Giovanni come un orchestratore, al quale non a caso presta il sembiante Beethoven. Nel 1901 il collezionista viennese Alexander Hummel, acquista il grande quadro con altri due di analoga dimensione e intensità cromatica col progetto di realizzare un tempio nel quale quest'opera avrebbe avuto il compito di rappresentare l'allegoria del cristianesimo [6].

Certo è che questo quadro divenne un modello per i contemporanei. Franz von Stuck, insegnante all'Accademia di Monaco di Baviera e fra i fondatori della Secessione monacense, riprende l'impostazione ravvicinata della *Crocifissione* di Klinger, esposta a Monaco nel 1891. La enfatizza roteando il corpo del ladrone che emerge da un energico chiaroscuro a rilievo su cui precipita il punto di vista a volo d'uccello dell'osservatore (Tiddia, 2006, scheda 44, p.144). Anche i dolenti sono una presenza tangibile grazie alla densità rosso sangue delle loro vesti, segno del sangue versato e propagato sulla calotta celeste al di sopra di una folla che



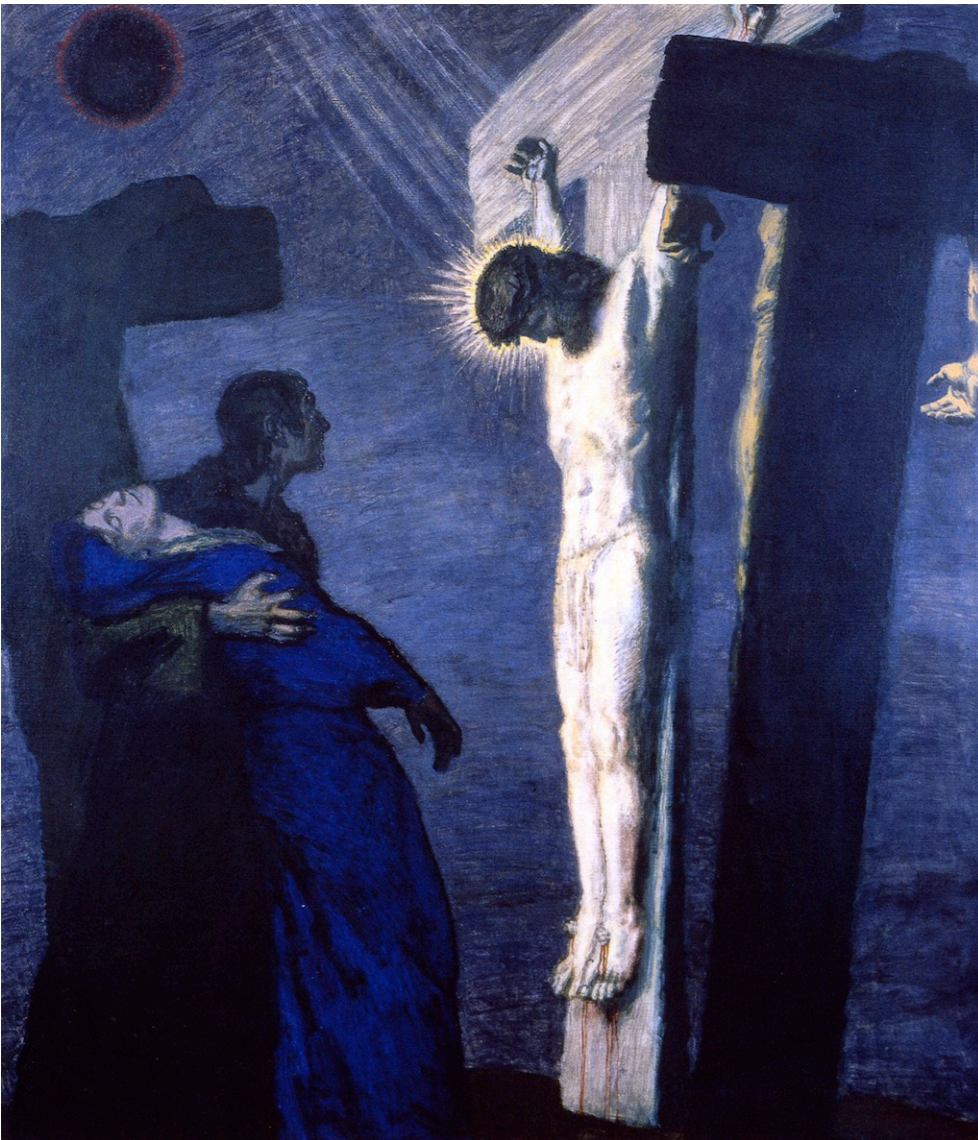


Figure 7 - Franz Von Stuck, Crucifixion, 1911ca, Leipzig, Museum der bildenden Künst

Figura 7 - Franz Von Stuck, Crocifissione, 1911ca, Lipsia, Museum der bildenden Künst

becomes however more material or more non-material. Then a horizontal movement occurs: the warm colour moves on the surface towards the spectators, the cold one moves away from them.

In addition to moving horizontally, these colours have another movement, which differentiates them on the inside. This is the origin of the first great inner contrast. The tendency of a colour towards cold or warmth therefore has an immense importance [7].

[Generally speaking, warmth or cold in a colour is respectively an inclination towards yellow or blue. This distinction appears, as it were, on one surface, colour having the constant fundamental appeal but assuming either a more material or non-material quality. As it is a horizontal movement, the warm colours move on this horizontal surface towards the spectator striving to reach him while the cold ones retreat from him.

Colours themselves, which cause this horizontal movement in another colour, are equally characterised by this same movement. Yet, they possess another movement, which

occupa il secondo piano e il cui grido si espande nel cielo rosso intossicato di azzurri e riverberi violacei. Stessa impostazione nella *Crocifissione* in blu del 1911ca conservata al Museo di Lipsia, che era stata realizzata per una chiesa di Stoccarda, ma rifiutata. Siamo sul crinale del ribaltamento dello spazio costruito dal disegno accademico e realista, che trova nel colore il *modus operandi* significativo la messa in crisi del verosimile. L'intensità simbolica del quadro si gioca sul registro cromatico, dalla sagoma blu cobalto della dolente a quella geometrica oscura della croce negata alla luce, speculare alla luce pura interna al Cristo esangue. A questa data Stuck aveva già incoraggiato i suoi allievi fondatori del *Blaue Reiter* (1911-1914) a perseguire le proprie sperimentazioni probabilmente conoscendo le speculazioni di Kandinsky impegnato nella stesura dello *Spirituale nell'arte* (1909-1910). Si direbbe anzi che questo quadro, pur conservando impianto figurativo risenta della percezione dei colori ridotta ad essenzialità simbolica e allo schema dei toni attorno alle sensazioni di caldo e freddo, chiaro e scuro di cui scrive Kandinsky:

*strongly divides them from one another, through their inner appeal producing in this manner the first great contrast in the inner value. Therefore, the inclination of colour to cold or warm is of tremendous essential inner importance (Kandinsky (1912) 1946, p.60)].*

The secessionist German circles could already be looked with interest by Egon Schiele, a young and restless Austrian, dissatisfied with the academic teaching of Vienna when he painted in 1907 his own *Crucifixion* [8]. The setting seems aware of the controversial monumental picture by Klinger already purchased by the compatriot of Schiele, Hummel: again a close-up, and a landscape emptied of characters, but saturated with colours symbolising feelings, which seems to reflect the compositional influences from the chromatic *Crucifixion* by Stuck of 1892. The future expressionist also introduces a direct reference with the halo and the eclipse of the sun, and bases its *Crucifixion* on the expressive qualities of colour even more than Stuck's emotional blue painting, in tune with the expressionist intensity of Gauguin and Van Gogh. Therefore, our analysis of the sacred art in the symbolist epoch confirms how essential the role of colour has been for this niche theme, with metaphorical values, in the

*È caldo o freddo il colore che tende generalmente al giallo o al blu. Questa distinzione si applica per così dire all'interno di una stessa superficie: il colore mantiene il proprio suono fondamentale, che diventa però più materiale o più immateriale. Si verifica allora un movimento orizzontale: il colore caldo si muove sulla superficie verso lo spettatore, quello freddo se ne allontana.*

*Oltre a far muovere e a muoversi in orizzontale questi colori hanno un altro movimento, che li differenzia interiormente. Nasce di qui il primo grande contrasto interiore. La tendenza di un colore al freddo o al caldo ha dunque un'immensa importanza [7].*

*[Generally speaking, warmth or cold in a colour is respectively an inclination towards yellow or blue. This distinction appears, as it were, on one surface, colour having the constant fundamental appeal but assuming either a more material or non-material quality. As it is a horizontal movement, the warm colours move on this horizontal surface towards the spectator striving to reach him while the cold ones retreat from him.*

*Colours themselves, which cause this horizontal movement in another colour, are equally characterized by this same movement.*

Figure 8 - Egon Schiele, *Crucifixion*, 1907. Private collection

Figura 8 - Egon Schiele, *Crocifissione*, 1907. Collezione privata





moment of the autonomy of art reached from the official Church, which corresponded to the pivotal overcoming of figuration through the expressive potential of colour.

## FUNDING

This research did not received any specific grant from founding agencies in the public or not-for-profit sectors.

## CONFLICT OF INTEREST

The author declares that nothing affected her objectivity or independence and original work. So any conflict of interest exists.

## NOTES

[1] Flaubert's famous novel dedicated to the hermit of Thebes who fortifies his faith in response to temptations was published in 1874 and constituted one of the greatest inspirational repertoires for symbolists.

[2] It was created for the decoration of the dining room of the Buvette de la Plage tavern in Le Pouldu Brittany.

[3] The harmonic and subdued colours within a pronounced synthetic linearism in Italian art of those years are often identifiable in the influence of Denis, for instance in Elisabeth Chaplin, Carena, Bacci, Garbari.

[4] *ibid*, p.71. We can recall the famous words with which Denis defined the school he had founded "Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées" cf. "Art et Critique", August 30th 1890.

[5] Please refer to the recent Italian edition of the founder's writings Desiderius Lenz (Lenz 2015).

[6] The other two works were the Judgment of Paris and the Christ in Olympus.

[7] W.Kandinsky, *The language of forms and colours in Lo spiruale nell'arte* (1909), Munich 1912 engl. ed. Concerning the Spiritual in Art

[8] I owe the indication of this picture to Alessandra Tiddia. In turn, the scholar, an expert on transitional art in the Central European area, makes reference to the interpretative studies of Christian Bauer, (2015).

## BIBLIOGRAPHY

Aurier, G.A. (1893) 'Oeuvres posthumes', Paris in Cachin, F. (1968, 1988) Gauguin, Mondadori-Flammarion, Milano-Parigi, pp.130-131

Bauer, C. (2015) Egon Schiele. Fast ein ganzes Leben (Egon Schiele. Quasi una vita), Hirmer Verlag, 2015

Bernard, É. (1939) Souvenirs inédites sur Gauguin et ses compagnons à Pont-Aven et au Pouldu, Lorient

Colori. L'emozione dei colori nell'arte, cat.della mostra a cura di Christov-Bakargiev C., Beccaria M., Volpato E., Kamisli E., Silvana Editoriale, Milano 2017

*Yet, they possess still another movement, which strongly divides them from one another, through their inner appela producing in this manner the first greatcontrast in the inner value. Therefore, the inclination of colour to cold or warm is of tremendous essential inner importance* (Kandinsky (1912) 1946, p.60)].

Agli ambienti secessionisti tedeschi poteva già guardare con interesse Egon Schiele, giovane irrequieto austriaco, insoddisfatto dell'insegnamento accademico di Vienna quando dipingeva nel 1907 la sua *Crocifissione* [8]. L'impostazione pare consapevole del discusso quadro monumentale di Klinger già acquistato dal connazionale di Schiele, Hummel: ancora un primo piano ravvicinato, e un paesaggio svuotato di personaggi, ma saturo di colori simbolo di sentimenti, che pare rispecchiare le influenze compositive dalla cromatica *Crocifissione* di Stuck del 1892. Il futuro espressionista introduce per altro un rimando diretto nell'aureola e nell'eclissi di sole, e basa la sua *Crocifissione* sulle qualità espressive del colore più ancora dell'enfatico quadro blu di Stuck, in sintonia con l'intensità espressionista di Gauguin e Van Gogh. Quindi dal nostro sguardo al genere sacro in epoca simbolista si conferma quanto sia stato paradigmatico il ruolo del colore per questo tema di nicchia, a valenze metaforiche, nel momento della raggiunta autonomia dell'arte dalla Chiesa ufficiale, che corrispose al nevralgico scavalcamento della figurazione attraverso la capacità espressiva del colore.

## NOTE

[1] Il celebre romanzo di Flaubert dedicato all'eremita di Tebe che fortifica la sua fede in risposta alle tentazioni suadenti che incontra era stato pubblicato nel 1874 e costituisce uno dei maggiori repertori ispirativi per i simbolisti.

[2] Fu realizzato per la decorazione della sala da pranzo della taverna Buvette de la Plage a Le Pouldu in Bretagna.

[3] I colori armonici e tenui entro un pronunciato linearismo sintetico nell'arte italiana di quegli anni sono spesso identificabili nell'influenza di Denis, ad esempio in Elisabeth Chaplin, Carena, Bacci, Garbari.

[4] *Ivi*, p.71. Ricordiamo le celebri parole con cui Denis definiva la corrente che aveva fondato "Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées" cfr. "Art et Critique", 30 agosto 1890.

[5] Si rinvia alla recente edizione italiana degli scritti del fondatore Desiderius Lenz (Lenz 2015).

[6] Le altre due opere erano il Giudizio di Paride e il Cristo nell'Olimpo.

C.Costantini, (1911) 'L'arte benedettina', in Emporium, Vol. XXXIII, n. 194, febbraio, pp. 83-100

Denis, M. (1923) *Théories, 1890-1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Bibliothèque de l'Occident, Paris

Gauguin, P. (1988) *Scritti di un selvaggio*, Milano

Paul Gauguin: 45 lettres à Vincent. Théo et Jo van Gogh [1983], (1991) a cura di Cooper D., Den Haag, ed.it. Gauguin P., Vincent e Theo van Gogh: Sarà sempre amicizia fra noi, Milano

Howe, J.W. (2004) 'Symbolist spirituality, religious themes in the art of Fernand Khnopff', *Religion and the arts*, 8, 4, pp.415-457

Max Klinger (1996), cat.della mostra a cura di Buscaroli B., Fabbri, Ferrara

Janssens, L. (1913) 'L'arte della scuola benedettina di Beuron', in *Arte Cristiana*, 15 giugno, p.161

Incubi nordici e miti mediterranei. Max Klinger e l'incisione simbolista mitteleuropea (2014), cat.della mostra a cura di Bardazzi E., Ballerini G., Spadolini M.D., Firenze

Kandinsky, W. [1912], (1946) *On the Spiritual in Art*, Hilla Rebay, New York

Lenz, D. (2015) *Canone divino. L'arte e la regola della scuola di Beuron*, a cura di Martore P., Roma

Margotti, F. (1914) 'Nuove manifestazioni d'arte cristiana: Maurice Denis', *Arte cristiana*, 15 marzo, p.66

Maurice, D.(1890) *Art et Critique*, 30 agosto

Messina, M.G. (2006) 'Paul Gauguin: un esotismo controverso', Firenze

Morice, C. (1920) *Paul Gauguin*, Paris

Tiddia, A. (2006) in Franz von Stuck. *Lucifero moderno*, cat. della mostra a cura di S.Marinelli, A.Tiddia, Milano

Tiddia, A. (2007) 'Incontri mitteleuropei nella Roma fin de siècle Max Klinger e il collezionista viennese Alexander Hummel' in *Scritti in onore di Gianna Piantoni*, Roma, pp. 141-154

Verhaeren, E. (febbraio 1884) 'Chronique Artistique: Exposition des XX', *La Jeune Belgique*, 3, p.202.

[7] W.Kandinsky, *Il linguaggio delle forme e dei colori in Lo spirituale nell'arte* (1909), ed. Munich 1912 ed.engl. *Concerning the Spiritual in Art*

[8] Debbo la segnalazione di questo quadro ad Alessandra Tiddia. A sua volta la studiosa, esperta dell'arte di transizione in area mitteleuropea, fa riferimento agli studi interpretativi di Christian Bauer, (2015).