

1900^a

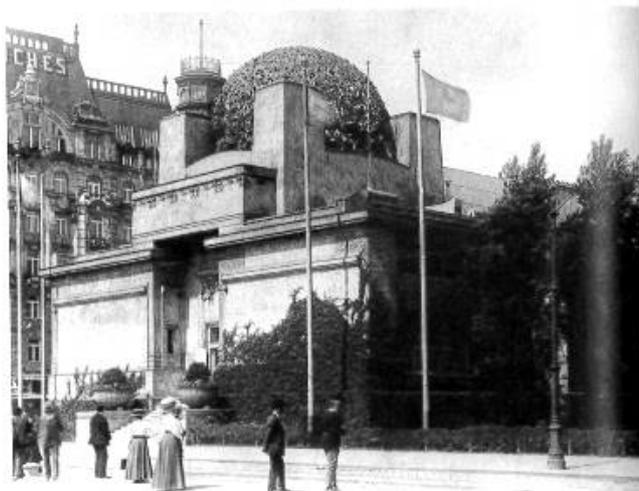
Sigmund Freud pubblica *L'interpretazione dei sogni*: a Vienna la nascita dell'arte espressiva di Gustav Klimt, Egon Schiele e Oskar Kokoschka coincide con quella della psicanalisi.

Sigmund Freud nell'epigrafe alla sua *Interpretazione dei sogni* dichiara: "Se non otterrò dai Celesti, solleverò l'Acheronte". Con questa citazione dall'*Enchiridion* il viennese fondatore della psicanalisi intendeva "descrivere i percorsi delle pulsioni repressi". Sta proprio qui, riteniamo, il legame tra l'intrepido esploratore dell'inconscio e gli arroganti innovatori dell'arte che furono Gustav Klimt (1862-1918), Egon Schiele (1890-1918) e Oskar Kokoschka (1886-1980). Perché anch'essi hanno sollevato l'Acheronte, nei primi anni del secolo, attraverso l'espressione liberatoria degli istinti repressi e dei desideri inconsci.

Questi artisti sollevarono l'Acheronte, ma non fu una semplice liberazione. Un'espressione senza ostacoli è rara in arte ed evitata dalla psicanalisi. Freud non l'avrebbe in nessun caso sostenuta: collezionista conservatore di antichi oggetti egizi e asiatici, era diffidente nei confronti degli artisti modernisti. Il legame tra questi quattro contemporanei viennesi è meglio descritto dalla nozione di "lavoro del sogno" sviluppato da Freud nell'*Interpretazione dei sogni*. Secondo questo studio epocale il sogno è un "rebus", un frammentato racconto per immagini, un desiderio segreto che preme per venire espresso e insieme un censore interiore che cerca di reprimerlo. Tale conflitto è spesso suggerito nei dipinti più provocatori di Klimt, Schiele e Kokoschka, che sono frequentemente ritratti: una lotta tra espressione e rimozione nel modello come nel pittore. Forse più di qualsiasi altro stile modernista, quest'arte pone lo spettatore nella posizione dell'interprete psicanalitico.

Ribellione edipico

Sebbene Parigi sia più celebrata come capitale dell'arte modernista, Vienna fu testimone di molti avvenimenti paradigmatici delle avanguardie del cambio di secolo. Il primo fu l'atto stesso di "secessione": il ritiro dall'Accademia di Belle Arti nel 1897 di un gruppo di diciannove artisti (tra cui Klimt) e architetti (tra cui Joseph Maria Olbrich [1867-1908] e Josef Hoffmann [1870-1956]) e la formazione di un proprio gruppo, con tanto di proprio edificio [1]. In opposizione alla vecchia guardia accademica, la Secessione difendeva il nuovo e il giovane fin nel nome dello stile internazionale che adottò, detto Art nouveau in francese e Jugendstil in tedesco (letteralmente: "stile giovane"). Tipico delle avanguardie era anche che



1 • Joseph Maria Olbrich, *Palazzo della Secessione viennese*, 1898
Veduta dell'entrata principale

tale difesa provocasse grande scandalo. Prima di tutto, nel 1901 l'Università di Vienna rifiutò un cupo dipinto sull'argomento della filosofia che aveva commissionato a Klimt, il quale rispose con un secondo dipinto sull'argomento della medicina che era ancora più provocatorio. Poi, nel 1908 la Scuola di Arti e Mestieri dopo una rappresentazione del suo sinistro dramma di passione e violenza *Assassino, speranza delle donne* espulse Kokoschka - primo bando della sua lunga vita di nomade. Infine, nel 1912 le autorità accusarono Schiele di sequestro e corruzione di minore, lo imprigionarono per ventiquattro giorni e bruciarono diversi suoi disegni esplicitamente sessuali.

Queste controversie non erano inscenate per il divertimento della borghesia; indicavano una vera spaccatura tra realtà privata e moralità pubblica nella Vienna del tempo. La nuova arte emerse infatti quando l'Impero austro-ungarico era al collasso; fu sintomatica, come ha suggerito lo storico Carl E. Schorske, della "crisi dell'ego liberale" del vecchio ordine. Vi è qui un altro collegamento con Freud: più che una liberazione del sé, quest'arte attesta un conflitto all'interno del soggetto individuale nei confronti delle sue discusse autorità, l'accademia e lo stato - in termini freudiani il Super-Io che osserva tutti noi -, "una crisi della cultura

caratterizzata da un'ambigua combinazione di ribellione edipica collettiva e di ricerca narcisistica di un nuovo sé" (Schorske).

Questa crisi non fu affatto tempestiva o uniforme. C'erano differenze non solo tra Secessione e Accademia, ma anche tra l'estetica espressionista di giovani pittori come Schiele e Kokoschka e l'ethos Art nouveau di artisti della Secessione come Klimt, che invocavano un'"opera d'arte totale". (Questa *Gesamtkunstwerk* ebbe il suo esempio nel Palazzo Stoclet a Bruxelles, progettato da Hoffmann nel 1905 con mosaici murali arborei creati da Klimt [2].) La Secessione era divisa anche internamente. Nei suoi atelier di artigianato (*Werkstätte*) promosse le arti decorative, che spesso altri stili modernisti sopprimeranno ("decorativo" diventò un termine molto imbarazzante per molti esponenti dell'arte astratta); per esempio Klimt usò media arcaici come la tempera e la foglia d'oro o il mosaico. Dall'altra parte, nel suo uso espressivo della linea e del colore, la Secessione incoraggiò anche esperimenti modernisti di forme astratte. Fu così che cadde in contraddizione, in uno stile tra il figurativo e l'astratto, in uno stato d'animo tra il malessere fin de siècle e la *joie de vivre* di inizio secolo. Questo conflitto è perlopiù evocato da quella linea nervosa, quasi nevrastenica che Klimt ha passato a Schiele e Kokoschka.

In queste tensioni con lo stile Art nouveau della Secessione il grande critico tedesco Walter Benjamin (1892-1940) intravede più tardi una contraddizione fondamentale tra le basi individuali dell'arte artigianale e quelle collettive della produzione industriale:

L'apoteosi dell'anima solitaria appare come la sua [dell'Art nouveau] meta; l'individualismo è la sua teoria. In van de Velde la casa appare come espressione della personalità. L'ornamento è, per questa casa, ciò che la firma è per il quadro. Ma il vero significato dello stile Art nouveau non appare in questa ideologia. Esso è l'ultimo tentativo di sortita dell'arte assediata dalla tecnica nella sua torre d'avorio: un tentativo che mobilita tutte le riserve dell'interiorità. Essa trova la sua espressione nel linguaggio lineare medianico, nel fiore come simbolo della natura nuda e vegetativa, che si oppone all'ambiente tecnicamente armato.

Se l'Art nouveau rappresentò l'ultima sortita da parte dell'Arte, la Secessione segnalò l'abbraccio totale della Torre d'avorio, come esemplificato dal suo bianco edificio, pieno di ornamenti floreali sulla facciata e con la cupola a griglie, concepito dal suo progettista Olbrich come "un tempio dell'arte che vuole offrire un rifugio tranquillo ed elegante all'amante dell'arte". Dunque, anche mentre rompeva con l'Accademia, la Secessione lo faceva solo per ritrarsi in uno spazio ancora più puro di autonomia estetica. E ancora, con un'ulteriore contraddizione, pretendeva che tale autonomia fosse espressione dello spirito del suo tempo, come affermato dal motto scritto sotto la cupola: "A ogni epoca la sua arte, all'arte la sua libertà". Vi è qui, come potevano dire i contemporanei storici dell'arte, il "volere artistico" (*Kunstwollen*) stesso di questo nuovo movimento.



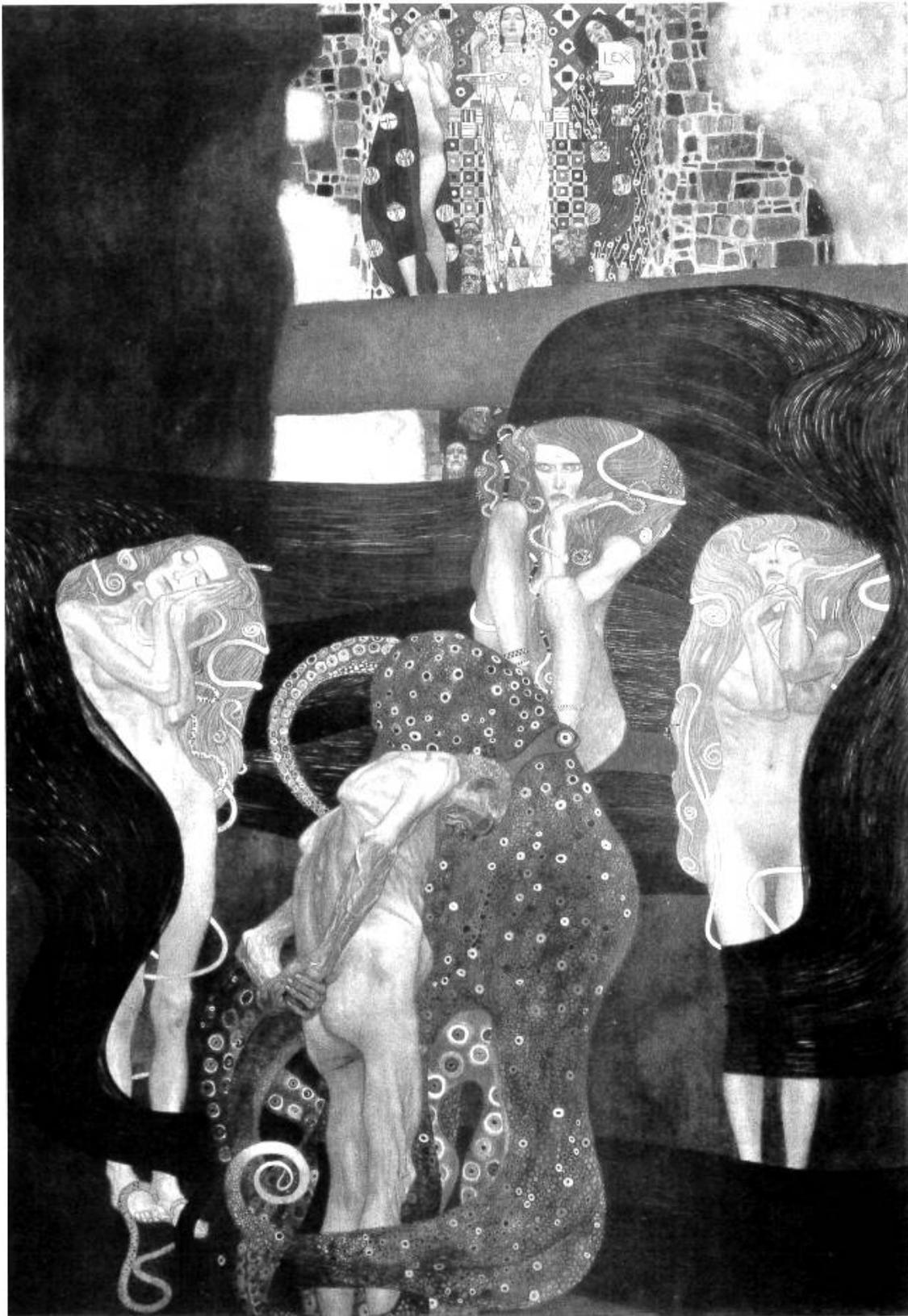
2 • Josef Hoffmann, Palazzo Stoclet, Bruxelles, 1905-11

Sala da pranzo: decorazioni murali di Gustav Klimt, mobili di Josef Hoffmann

Una sfida tinta di impotenza

Il primo presidente della Secessione viennese fu Gustav Klimt, il cui percorso artistico passò dalla cultura storica dell'Impero austro-ungarico, attraverso la ribellione avanguardista contro la tradizione al cambio di secolo, a una ritrattistica ornamentale dell'alta società viennese dopo che la rivolta modernista gli apparve, alla fine, sconfitta. Suo padre, un incisore, lo aveva mandato alla Scuola di Arti e Mestieri, da cui uscì come decoratore di interni nel 1883, proprio quando venivano completati i monumentali edifici della centrale Ringstrasse della Vienna ristrutturata. I suoi primi lavori comprendono dipinti allegorici per due edifici della nuova Ringstrasse – un dipinto di figure teatrali (tra cui Amleto) per il soffitto del Teatro municipale (1886-88) e uno di allegorie della cultura (tra cui Atena) per il corridoio del Kunsthistorisches Museum (1891). Nel 1894, a partire da questi successi, la nuova Università di Vienna gli commissionò tre dipinti per i soffitti – con le rappresentazioni della Filosofia, della Medicina e della Giurisprudenza – sul tema illuminista del "trionfo della Luce sulle Tenebre". Klimt lavorò sul progetto ad intermittenza per i dieci anni seguenti, esponendo il primo dipinto, *Filosofia*, nel 1900. Durante questo periodo fu comunque impegnato nella Secessione e il quadro finito non fu esattamente quello che l'Università si aspettava. Invece che un pantheon di filosofi, Klimt presentò un tormentato flusso di corpi mescolati attraverso uno spazio amorfo sorvegliato da un'oscura sfinge al centro e da una testa luminosa (che evocava Medusa più che Atena) in fondo. In quel mondo erano le Tenebre che sembravano trionfare sulla Luce.

Se in quest'opera aveva messo in dubbio la filosofia razionalista, nella seguente, presentata nel 1901, Klimt derise la medicina tera-



3 • Gustav Klimt, *Giurisprudenza*, 1903-7
Olio su tela, dimensioni sconosciute (distruzione nel 1943)

peutica. Qui la Medicina è rappresentata come un altro inferno, con ancora più corpi, alcuni immersi in un torpore sensuale, altri ammassati con cadaveri e scheletri – una fantasmagoria grottesca dell'“unità della vita e della morte, dell'interpenetrazione della vitalità istintiva e della dissoluzione personale” (Schorske). Schiaffo ancora più forte in faccia all'Università, anche questo dipinto fu rifiutato e Klimt ammonito. La sua replica fu l'elaborazione della rappresentazione finale della Giurisprudenza [3] in un ultimo inferno di punizione criminale, con tre grandi e intense furie intorno a una figura maschile emaciata, tutte nude nella buia parte bassa e tre piccole impassibili grazie togate in una ieratica parte alta. Queste figure allegoriche di Verità, Giustizia e Legge assistono severamente la vittima maschile, che, circondata dai tentacoli di una piovra, è alla mercé delle tre furie della punizione (una dorme dimentica, una spalanca gli occhi vendicativa, la terza ammicca come per adescare). Qui la punizione appare psicologizzata come castrazione: l'uomo è emaciato, la testa china, il pene vicino alle fauci della piovra. In un certo senso è questo uomo sottomesso che Schiele e Kokoschka cercheranno di liberare, benché anche nella loro arte rimanga svilito. “La sua stessa sfida era tinta dello spirito dell'impotenza”, scrive Schorske di Klimt, ed è altrettanto vero di Schiele e Kokoschka.

Queste committenze fallite segnarono una crisi generale nella parte pubblica del tempo: chiaramente il gusto del pubblico e la pittura progressista si erano separati. Per lo più Klimt si distaccò dall'avanguardia per dipingere ritratti realistici dell'elegante alta società, persone decorative su sfondi decorativi. La sua rinuncia lasciò a Schiele e Kokoschka il compito di sondare “le pulsioni repressi”, che essi fecero nella forma spesso di figure angosciate prive di riferimento storico e di contesto sociale. (Guardare le sue figure, osservò una volta Schiele, significa “guardare dentro”.) Scettici nei confronti delle raffinatezze decorative dell'Art nouveau, sia Schiele che Kokoschka si volsero ai pittori postimpressionisti e simbolisti come precedenti espressivi. (Come in altre ▲ capitali, le retrospettive di Vincent van Gogh e Paul Gauguin ebbero grande influenza, così come le mostre alla Secessione del norvegese Edvard Munch [1863-1944] e dello svizzero Ferdinand Hodler [1853-1918].)

Ritrattistica sintomatica

Cresciuto in una famiglia borghese di funzionari delle ferrovie, Egon Schiele incontrò Klimt nel 1907 e presto adattò la sinuosa linea sensuale del suo mentore al proprio modo di disegnare angolare e nervoso; nei dieci anni che precedettero la sua morte (Schiele morì nell'epidemia di influenza spagnola del 1918) produsse circa trecento dipinti e tremila opere su carta. In rossi sanguigni e bruni terrosi, pallidi gialli e lugubri neri, Schiele tentò di dipingere il pathos direttamente in paesaggi malinconici con alberi avvizziti così come in disperate immagini di madri e figli addolorati. Più famosi sono i suoi disegni di ragazze adolescenti, spesso sessualmente esposte, e i suoi autoritratti, talvolta in posizioni altrettanto

esplicite. Se Klimt e Kokoschka esplorarono il legame reciproco tra pulsioni masochiste e sadiche, Schiele indagò un'altra coppia freudiana di piaceri perversi: il voyeurismo e l'esibizionismo. Spesso fissa così intensamente – lo specchio, noi – che la differenza tra il suo sguardo e il nostro minaccia di dissolversi, ed egli sembra diventare l'unico osservatore, il solitario voyeur della propria esibizione. Ma per lo più Schiele non sembra tanto provocatoriamente orgoglioso della propria immagine quanto piuttosto pateticamente esposto nel suo stato rovinoso.

Prendiamo il suo *Autoritratto nudo in grigio con bocca aperta* [4]. La figura richiama la vittima emaciata della *Giurisprudenza* ora girata davanti e più giovane. Ha infranto liberamente, altrettanto liberamente è stato infranto: le sue braccia non sono intere, sono amputate. Più che un angelo in volo è uno spaventapasseri dalle ali tarpate e tagliate a colpi di coltello. La sua leggera asimmetria evidenzia altre opposizioni: sebbene maschio, il suo pene è retratto e il suo torso più femminile che altro. Con quegli occhi cerchiati, il suo volto assomiglia a una maschera mortuaria e la sua bocca aperta può essere interpretata sia come urlo vitale che come



4 • Egon Schiele, *Autoritratto nudo in grigio con bocca aperta*, 1910
Gouache e matita su carta, 44,8 x 31,5 cm

▲ 1800, 1906

apertura mortifera. Questo autoritratto sembra catturare il momento in cui la vitalità e la mortalità si incontrano in nevrotica morbosità.

Questa trasformazione della figura è l'eredità primaria dell'arte viennese del periodo. Può sembrare conservatrice rispetto ad altra arte modernista, ma trent'anni dopo spinse i nazisti a condannarla come "degenerata". Ormai esaurita la sua funzione di ideale classico (il nudo accademico) e di tipo sociale (il ritratto di genere), la figura diventa qui una cifra di disturbo psicosessuale. Senza influenza diretta di Freud, questi artisti hanno sviluppato una sorta di ritrattistica sintomatica che ha ampliato l'espressiva rappresentazione di persone di van Gogh, una ritrattistica che evoca meno i desideri dell'artista che le rimosioni del modello, indirettamente, attraverso tic e tensioni fisiche. Qui, quello che la linea assottigliata, spesso emaciata, era in Klimt e Schiele, è la linea agitata, spesso graffiata, in Kokoschka: un segno di alloramento tortuoso di un conflitto soggettivo.

Anch'egli influenzato da Klimt, Oskar Kokoschka sviluppò ulteriormente questa ritrattistica sintomatica di Schiele e indagò ancora di più la sua dimensione dirompente, fino al punto di venir costretto a lasciare del tutto Vienna. Durante le sue tribolazioni Kokoschka fu sostenuto dall'architetto e critico modernista Adolf Loos (1870-1933), già famoso per i suoi progetti austeri e le polemiche feroci, e il ritratto che Kokoschka fece nel 1909 a questo grande purista si può dire che catturi la loro "comunanza di opposti" [5]. Simile per alcuni aspetti stilistici (come gli occhi cerchiati) all'autoritratto di Schiele, il quadro evoca una soggettività che è comunque piuttosto diversa. Loos, vestito, guarda dentro di sé: è composto, ma in un certo senso è sotto pressione. Infatti, più che espresso, spinto a uscire, il suo essere sembra compresso, premuto verso l'interno. Autoposseduto, in entrambi i sensi del termine, trattiene le proprie energie con un'intensità che sembra deformare le sue mani contorte.

Un anno prima del ritratto, Loos aveva pubblicato la sua diatriba contro l'Art nouveau della Secessione; intitolato *Ornamento e delitto* (1908), si può anche leggere come "Ornamento è delitto". Loos considerava l'ornamento non solo erotico all'origine, ma escrementizio e, sebbene giustificasse tale amoralità nei bambini e nei "selvaggi", scrisse che "l'uomo del nostro tempo, che per un suo intimo impulso imbratta i muri con simboli erotici, è un delinquente o un degenerato". Non per niente, in questa terra a cui lo scrittore Robert Musil aveva dato il soprannome scatologico di "Cacania", Freud aveva pubblicato il suo primo testo su "carattere ed erotismo anale" nel 1908. Ancora, mentre Freud voleva soltanto *comprendere* i fini antropologici della repressione delle pulsioni anali, Loos voleva *importarli*: "Si può misurare la civiltà di un popolo dal grado in cui sono sconciate le pareti delle latrine", scriveva. "L'evoluzione della civiltà è sinonimo dell'eliminazione dell'ornamento dall'oggetto d'uso". Loos non aveva simpatia per la psicanalisi; il suo amico e compatriota Karl Kraus (1874-1936) una volta la definì "la malattia di chi pensa che sia la cura". Ma, come Freud, Loos immaginava l'anale come



5 • Oskar Kokoschka, *Ritratto dell'architetto Adolf Loos*, 1909
Olio su tela, 73,7 x 92,7 cm

una zona confusa di indistinzione e questa era la ragione per cui pensava che le arti applicate della Secessione e le violente esplosioni dell'Espressionismo fossero escrementizie. Contro tale confusione, Loos e Kraus esigevano una pratica autocritica in cui ogni arte, linguaggio e disciplina fosse più distinta, specifica e pura. Va anche ricordato che Vienna era la patria non solo di pittori dirompenti come Klimt, Schiele e Kokoschka, ma anche di voci in altri ambiti come Loos in architettura, Kraus nel giornalismo, Arnold Schoenberg (1874-1951) in musica e Ludwig Wittgenstein (1889-1951) in filosofia (che scrisse che "la filosofia è la critica del linguaggio"). Già all'inizio del secolo, dunque, troviamo a Vienna un'opposizione fondamentale per molta parte del modernismo seguente: quella tra libertà espressive e rigorose limitazioni.

ULTERIORI LETTURE

Walter Benjamin, *Espressionismo e Parigi*, trad. it. in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1992
Allan Janik e Stephen Toulmin, *Wittgenstein's Vienna*, Simon and Schuster, New York 1973
Adolf Loos, *Ornamento e delitto*, trad. it. in *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 2001
Carl E. Schorske, *Vienna in de siècle*, trad. it. Bompiani, Milano 1981
Kirk Varnedoe, *Vienna 1900: Art, Architecture, and Design*, Museum of Modern Art, New York 1985

▲ 1937a • 1962b ■ 1903, 1922 ▲ 1950