

L'OPERA DEL GIORNO EGON SCHIELE

Egon Schiele, nato a Tulln, sul Danubio, nel 1890, dopo la morte del padre si trasferisce a Vienna, dove si iscrive all'Accademia, rimanendovi fino al 1909. Nella città, capitale della cultura fin-de-siècle, si assiste alla decomposizione del mondo asburgico, coinvolto nel crepuscolo della Mitteleuropa e con lo spettro di una decadenza ormai vissuta come in un sogno. È il mondo del Rosenkavalier di Strauss, ritratto e trasfigurazione di un mondo perduto. Vienna sta vivendo la propria agonia etico-politica, con intrecci fra edonismo e razionalità, in un clima di apocalisse (H. Broch), coperta da uno spasmodico decorativismo in ogni fase dell'esistenza, quasi a nascondere vuoti politici e di valori. Sono le note che fanno di questa città « l'epicentro del vuoto europeo »: ciò che viene negato sul piano sociale, viene profuso sul piano estetico. Ci si muove tra un mortuario groviglio di squisitezze estenuate e di vertiginoso purismo: la pittura di Klimt, il teatro di Hofmannsthal, la poesia di Rilke, la musica di Mahler, l'architettura di Wagner. A questa polarità, imperniata su un presentimento di morte, attenta alla bellezza sul punto di sfiorire, all'effimero, al transitorio, dove il tempo è corrosione dell'esistenza, dove l'artista interpreta una linea di stanchezza e di logoramento, si contrappone una tendenza di segno opposto, tesa a rivoluzioni culturali, la cui portata è ancora oggi condizionante. Freud, Schonberg, Loos, Wittgenstein, sono i profeti e promotori di mutamenti fondamentali nel campo della psicanalisi, della musica, dell'architettura, della filosofia. Tra queste due polarità, Schiele, individua una linea di ricerca, tesa ad una critica serrata nei confronti della cultura contemporanea. Tende a metterle in crisi tutti gli apporti, facendo del suo lavoro, un terreno sperimentale per la distruzione delle nuove convenzioni pittoriche, come Vienna, secondo Kraus, fu allora, terreno sperimentale per la distruzione del mondo.

Sottopone a critica il concetto di tempo e di spazio come si andava definendo nella cultura figurativa del tempo, l'intento costruttivo affidato al colore dai 'fauves' e dagli espressionisti, l'esasperazione dell'uso della linea energetica, teorizzata da Van de Velde e diffuso dal 'Form and line' di W. Crane.

Schiele si colloca, con la sua opera, lontano sia dalla tradizione, sia dal gran gusto viennese fine secolo, senza assumere un ruolo di caposcuola. La sua attività, dal 1907 al 1918, anno della sua morte, costituisce un corpus definito, senza prospettive di sviluppi ulteriori, un'operazione intrasmettibile, conclusa, non per la morte dell'artista, ma per il ripiegare su se stessa della sua ricerca.

Inutile cercare, come si è fatto, di individuare in poco più di dieci anni di attività, delle distinzioni in periodi. L'influenza estetizzante della cultura secessionista, è circoscritta alla produzione del 1907, anno del suo incontro con Klimt, con prevalenti interessi simbolisti più che decorativi. Va ricordata, a proposito, l'attenzione della cultura viennese per le opere tarde di Segantini, di cui nel 1897 esce a Vienna una monografia curata dal Ritter, per la stamperia imperiale, e l'acquisto da parte della Secessione di un'opera dello stesso artista: 'Le cattive madri'. È una delle componenti, quella simbolista, del segno di Schiele, che passa così da una influenza di Rodin, avvertibile nell'uso dei contorni purissimi, ad un affondo di gotica incisività, come in 'Pruno con fucsie', del 1909. Riprende la bipolarità di origine simbolista, tra vita e morte, esibita come contrasto tra esuberanza primaverile e asciuttezza autunnale, ma l'ambiguità di origine decadente, è condotta su una linea di stringatezza allucinata, senza scampo. La sua attenzione va al paesaggio e alla figura umana, ma scandisce le tappe del suo lavoro, con emblematici autoritratti. Ad essi fa perdere il carattere di documentazione di un momento dell'esistenza, per farne un impersonale soggetto, da analizzare nella sua nuova condizione storica, caricandolo di un giudizio di valore universale. Questa serie di artisti 'atteggiati', facendosi portatori di una disperazione generale, relitti di una società che li rifiuta, si esibiscono in un clima di sadico narcisismo, a volte circondati da un'aureola per riappropriarsi di quell'aura che la società borghese ha tolto loro. Più drammatico, così, risulta il loro scollamento rispetto al resto ed esasperata la loro condizione di diversità. Il paesaggio non è mai in Schiele un luogo di evasione, teso alla ricerca di una nuova naturalità, né è la metropoli, la 'gross-stadt', privilegiata dagli espressionisti come luogo dei conflitti sociali. I suoi paesaggi sono deserti, tutt'al più scenari di comparse simboliche; reperti fotografici, che non perdono mai la loro capacità connotativa, ma caricati, senza essere deformati, con una adesione al vero, che rimarrà costante in lui. Nel 1913, alcune novità nell'impostazione delle opere, denunciano un allargamento di contatti, a livello europeo, che lo portano ad avvicinarsi alle teorie sul parallelismo di Hodler, senza ereditarne la carica idealista e la ricerca di ritmi compositivi. Il fenomeno del brulicare della natura, tema di eredità simbolista, nell'artista svizzero rimanda all'uso della ripetizione di elementi individuali con un puro rapporto di contiguità. In Schiele si ha un incastro di elementi informi: i massi assumono gli stessi contorni dei gruppi di figure. Si avvale di una netta separazione tra le cose, a sottolinearne

l'incomunicabilità, la mancanza di rapporti, come in 'Periferia', del 1918, dove la compattezza dell'abitato, entra a proiettile in un paesaggio impensabile, o in « Città morta », del 1911.

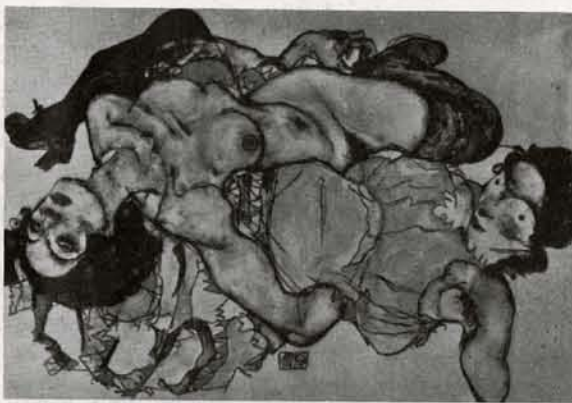
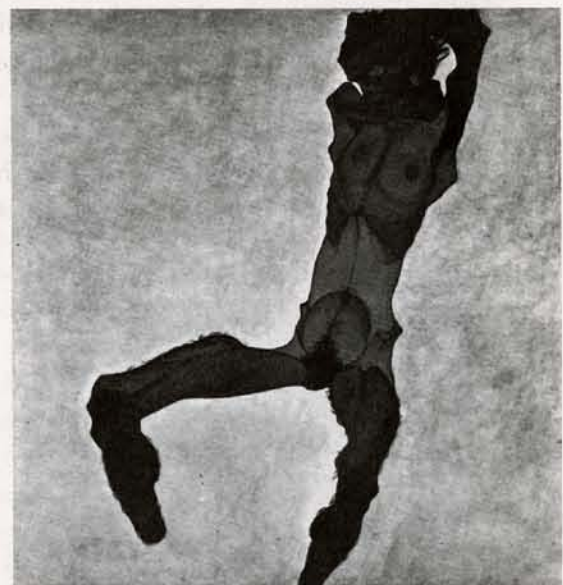
Rappresenta la figura umana nella sua bipolarità, tra estroversione e introversione, accentuata dall'uso simultaneo e contrastato di piena luce e buio violento. Caratterizza le figure in maniera diversa dai ritratti. Accolta l'impostazione monumentale klimtiana, tende a creare una sorta di straniamento della figura dal suo contesto, con una ipotesi d'immagine, come si trattasse di figure spinte fin sull'orlo della ribalta di un ideale palcoscenico. Ricorre al trattamento neutro del fondo, a volte elaborato con elementi lineari, o uniformato, per produrre una indifferenza alla definizione spaziale, e annulla così la nozione di spazio in senso fisico. Tende, contemporaneamente, ad allungare le figure, quasi per compressione laterale prodotta da quel vuoto drammatico. Servendosi di una linea di contorno, ricca di angolosità, riduce a sagome ritagliate i personaggi ritratti. I loro corpi sono ridotti a sacchi informi, appiattiti; non ci informano su ciò che coprono e lasciano libere solo le estremità. Le enormi mani vengono tormentate e recano le tracce lasciate da un fluire inesorabile del tempo che corrode; il volto, al limite tra maschera di vita e maschera di morte, viene bloccato su un ambiguo appiattimento, quasi inebetito. Solo gli occhi, introspettivi, lampeggianti, vengono caricati ad aumentare il grado di coscienza del vuoto in cui si trovano i personaggi, che sono così spinti verso l'indifferenza, come estremo rimedio ad un presentimento di catastrofe. È lo stesso coraggio dell'esibizione della propria miseria fisica e spirituale, come condizione esistenziale ineliminabile, che porta i nudi femminili di Schiele a esibire il proprio corpo, con una eccitazione animalesca, che si trasformerà più tardi in uno stato di terrore, con una carica vitalistica e non in uno stato di languido abbandono, senza malinconie ed ebbrezze di morte. Tutto ciò era inaccettabile per il pubblico viennese, che reagirà accusandolo di pornografia, sentendo il suo operare come corrosivo di quel culto della femminilità che permea tutta la cultura fine secolo. I nudi di Klimt si scoprono per mettersi in mostra in provocatoria offerta; loro condizione naturale è l'artificialità dell'addobbo cui sono abituati, per ritardare la loro dissoluzione con patetici inganni. I nudi di Schiele, coscienti della loro emarginazione sociale, trovano un riferimento solo in Toulouse-Lautrec, più che nel contemporaneo Kokoschka, il cui interesse va invece alla figura in chiave caricaturale, chiaroveggenza e allucinata. Nel lavoro di distruzione formale, allusiva di quella spirituale, continua l'operazione di Klimt. Le figure spesso sono scuolate, senza l'epidermide; rovesciano la loro intimità fisica con una equazione fra dentro e fuori, esibiti come condizione tragica, senza torbide allusioni, analizzati in modo spietato. Si serve del drappo colorato dietro le figure, a sottolineare il ruolo di comparsa teatrale, maschera tragica della loro esistenza e limite oltre il quale è l'inconoscibile. La sua elaborazione cromatica non è mai legata ad un disegno decorativo, ma è solo un giustapporsi di zone di colore trattato e mescolato sulla tela, mai allo stato puro. Il colore non riempie mai una superficie preorganizzata, non segue un tratto già definito, ma l'esigenza più immediata di far sentire la compositività del tessuto, accartocciato e pressato, ridotto a foglio.

Inverte il processo dei contemporanei espressionisti che procedono dal volto alla maschera, evitando il loro velleitarismo che li porta a lottare per una condizione antropologica da mutare. La sua è solo lucida constatazione. L'accomunano tuttavia agli espressionisti: l'interesse per un'introspezione psicologica, per la connotazione sociale, per il mondo primitivo, il senso di una natura vista come caos e disordine e il tema della instabilità e della vertigine che ha comuni origini in Van Gogh, di cui nel 1906 si era tenuta una mostra a Vienna, infine il disinteresse comune per i volumi. I colori però perdono in lui la carica emblematica. Ricorre all'occlusione spaziale: l'immagine proiettata in avanti, tende ad occupare tutto il quadro, rimanendone a volte interrotta dal limite fisico della tela, come nel ritratto di Poldi Lodzinsky del 1908. Riduce la tridimensionalità alla bidimensionalità, dietro l'influenza degli incisori giapponesi, con la negazione delle articolazioni dei corpi, con l'uso di certi arcaismi nei modi di rappresentazione, dove ostenta un voluto primitivismo. Sovrappone gli oggetti, nega la nozione tradizionale della rappresentazione spaziale, per una impaginazione a bande orizzontali: il risultato è un effetto di violento appiattimento delle figure ridotte a lastre, respinte dallo spazio della tela e da quello dello spettatore. Tende a chiudere in bozzolo le figure isolate o in gruppo, con chiara intenzione di sottrarle allo spazio e al tempo, con la stessa motivazione per cui le figure di Blake erano iscritte in chiare figure geometriche. È un modo per porre in crisi il concetto di tempo che in Europa, con il cubismo, si andava recuperando, con l'uso simultaneo di molteplici punti di vista. Il tempo non più processo, fluire, ma stasi, passato che può soltanto lasciare tracce, che si può semmai ripercorrere ma non conoscere a priori: saranno i risultati cui giungerà Proust con la sua « recherche ».

F. M.



E. SCHIELE, *Ragazza in piedi con vestito verde e fiocco rosso, 1909.*



Opere citate nel testo.



NOTIZIARIO

luglio-settembre 1974

PROIEZIONI DIDATTICHE

Nella sala (XX) di proiezione permanente, durante le ore di apertura della Galleria, sono visibili i seguenti documenti sull'arte moderna: l'Impressionismo, Manet, Monet, Cézanne, Gauguin, Van Gogh, i Nabis, i Simbolisti francesi, Gaudì, Rousseau, Munch, i Fauves, Matisse, Picasso, L'Espressionismo e la Brücke, il Cubismo, il Blaue Reiter, Mondrian, Klee, il Futurismo ed Alvar Aalto.

L'OPERA DEL GIORNO

Alcune opere importanti della Galleria sono corredate di documentazione storica e fotografica a disposizione del pubblico, collocata presso l'opera stessa.

Umberto BOCCIONI: *Cavallo + cavaliere + caseggiato*, 1914 (sala XXXIX).

Egon SCHIELE: *Ragazza in piedi con vestito verde e fiocco rosso*, 1909 (sala XXXVIII).

George GROSZ: *Orso come Generale*, 1922 (sala LII).

PUBBLICAZIONI DELLA GALLERIA NAZIONALE D'ARTE MODERNA DISPONIBILI PER LA VENDITA

Palma BUCARELLI: *Guida alla Galleria Nazionale d'arte moderna*, Roma 1974.

Cataloghi:

Rodin, Cento Opere d'arte italiana, Ingres, Signorini, Courbet, Cambellotti, Colla, Amore mio, Giacometti, Fattori, Manzoni, Baumeister, Architettura a Vienna, Bonnard, Morandi, Il Cubismo, Rohlf, L'arte della Stampa, Mastroianni.

Conferenze:

Recenti tendenze dell'arte contemporanea, 1972-1973 (11 conferenze). Il Cubismo, L'Espressionismo, Il Costruttivismo, 1973-1974 (5 conferenze).

Notiziari:

N. 1 (ott.-dic. 1973)
N. 2 (genn.-marzo 1974)
N. 3 (aprile-giugno 1974)
N. 4 (luglio-sett. 1974)

GALLERIA NAZIONALE D'ARTE MODERNA

VIALE BELLE ARTI, 131 - VALLE GIULIA - 00187 ROMA

ORARIO: DALLE 9 ALLE 14 TUTTI I GIORNI — DOMENICA DALLE 9,30 ALLE 13 — LUNEDÌ CHIUSO

INGRESSO: L. 150 i giorni feriali - Gratuito la domenica.

Notiziario a cura di Giorgio DE MARCHIS, direttore alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna — Hanno collaborato a questo numero: Francesco MOSCHINI, Ida PANICELLI, Beatrice ROSSI JOST