

Introduzione all'opera di Egon Schiele

Rudolf Leopold

Il giovane Schiele scrive numerose poesie, alla maggior parte delle quali, comprese quelle qui riprodotte, dà anche forma grafica. Le ultime parole di *Tannenwald* [Bosco di abeti] hanno una risonanza quasi programmatica per l'artista e la sua opera: "Tutto è morto mentre vive" (fig. 1). La morte fa parte della vita: è, al pari dell'eros, inestricabilmente legata a essa. Schiele scrive anche della sua "brama di vivere tutto". E ha vissuto e creato intensamente. Nella poesia *Ein Selbstbild* [Un autoritratto] la costruzione tradizionale della frase è dissolta, le parole sono come "buttate fuori" sotto la spinta di una forte tensione interiore (fig. 2). Egli dimostra così di essere espressionista anche in poesia¹.

Con le opere realizzate nel 1910, Schiele si distacca dalla Stilkunst viennese. Inventa il suo espressionismo (che tuttavia, come concetto teorico, non compare prima del 1911). Certamente non è facile ridurre Schiele, con tutta la ricchezza e varietà della sua arte, a un'unica corrente o scuola. Nel discorso inaugurale della mostra che l'Albertina dedicò all'artista nel 1990, Konrad Oberhuber osservava giustamente che non sarebbe esagerato sostenere che Schiele occupi un posto a sé nell'arte del suo tempo, come Michelangelo nel Rinascimento.

Pur soffrendo profondamente per l'incomprensione dei viennesi nei confronti della sua arte, già allora il giovane Schiele era consapevole della propria importanza. Così, nel settembre 1911 scrive a Oskar Reichel: "Ho in me risorse immediate, vorrei dire [...] per condurre la mia ricerca, per poter inventare, per scoprire, con mezzi che sento nel mio intimo, che da soli hanno la forza di incendiare, di bruciare, di splendere [...] e di aprire un varco di luce nella più oscura eternità del nostro piccolo mondo [...] Così sento incessantemente qualcosa di più, qualcosa d'altro, una luce che dal mio intimo brilla all'infinito [...] Sono talmente ricco da essere costretto a dilapidare ciò che è in me."

Al principio dello stesso anno, Schiele aveva inviato al collezionista viennese un quadro "della nuovissima serie" *Deliri o Profeti*, proseguita poi con *Il poeta, Colui che vede sé stesso II, Muro e casa in un paesaggio collinoso con staccionata e Visione e destino*. A proposito di quest'ultimo, scrisse a Reichel: "A un certo punto ne sarete completamente convinto, appena comincerete non a guardarlo con attenzione, ma a contemplarlo. Il quadro è quello del quale Gustav Klimt ha detto che sarebbe ben lieto di avere certe visioni. Di sicuro, al momento, è il massimo che sia stato dipinto a Vienna."

A posteriori si capisce che questa alta opinione che Schiele aveva di sé era, con la sola eccezione di poche opere di Klimt di questo periodo, del tutto giustificata. Tra i pittori viennesi, infatti, gli unici concorrenti da prendere sul serio erano, quanto a qualità

artistiche – e questo include la conquista di nuovi territori – Klimt e Kokoschka. In questo periodo, però, quest'ultimo era già a Berlino.

In ogni caso, l'uno e l'altro, Kokoschka e Schiele, riconoscevano in Gustav Klimt la forza più potente e stilisticamente determinante della nuova pittura viennese. Per la loro evoluzione verso l'autonomia artistica fu importantissima non soltanto l'arte di Klimt, ma anche la sua personalità. Non si può però sottacere che, più tardi, Klimt accolse a sua volta stimoli da Schiele. Così, probabilmente, la posizione della *Danae* di Schiele del 1909 ispirò la *Leda* klimtiana del 1916-1917. Inoltre, l'*Albero autunnale mosso dal vento*, che Schiele dipinse con tanta sensibilità nel 1912, ha palesemente influenzato dal punto di vista formale il paesaggio con *Il melo II* realizzato da Klimt quattro anni dopo. Lo sposo dall'aria monacale nel quadro incompiuto di Klimt *La sposa*, del 1917-1918, corrisponde nella sua essenza formale, ancora in maniera speculare, alla figura del monaco morente nell'*Agonia* di Schiele del 1912; basti considerare la spalla sollevata e l'altra abbassata in relazione alla posizione obliqua del capo: da sempre Schiele manifestava una propensione per questo genere di motivi. Con questa panoramica di alcuni influssi di Schiele su Klimt non si intende in alcun modo sminuire l'influenza, di gran lunga più ampia, esercitata sul giovane artista da quello più anziano di una generazione. Nella ricerca di un proprio stile, Schiele era in debito, oltre che con Klimt, anche con Kokoschka, maggiore di lui di quattro anni. In ogni caso, entrambi si rifanno al Klimt del *Fregio di Beethoven*, con i suoi limpidi contorni. Kokoschka assorbiva inoltre impulsi dall'arte micenea, riprendendone alcuni motivi direttamente. In questo contesto occorre comunque dire che anche Schiele non mancò di influenzare Kokoschka. Così, gli studi di nudo del 1912 ispirati al fanciullo di Savoia non sarebbero stati possibili senza i contorni decisi dei nudi di Schiele del 1910. Allo stesso modo la testa vista di tre quarti con lo sguardo rivolto nella direzione opposta dell'*Autoritratto con pennello* di Kokoschka con il relativo disegno preparatorio – entrambi risalenti al 1914 – non è pensabile senza opere precedenti di Schiele, come l'*Autoritratto con alchechengi* del 1912. Nell'insieme, tuttavia, le interazioni tra i due principali espressionisti austriaci non sono frequenti, né decisive. Come tutti i grandi artisti, anche Schiele si formò all'interno di una determinata tradizione. Fondamentalmente egli non rinnegò le proprie origini – la Secessione viennese in generale e Klimt in particolare, malgrado le arie da *Neukünstler* – ma presto ne trasformò gli stimoli in peculiarità personalissime. Nella sua prima fase, inoltre, gli influssi subiti non sono tanto importanti quanto tutto ciò che Schiele porta come proprio contributo alla nuova arte. Come Klimt, egli aveva il dono innato di creare composizioni di una perfezione formale spontanea, naturale; tuttavia, al contrario delle soluzioni prevalentemente decorative del maestro, le sue opere creano un effetto più costruttivo. Ma le differenze si manifestano anche in altri aspetti. Dove Klimt ricercava la tensione tramite l'uso di mezzi contrastanti, per esempio inserendo elementi naturalistici in un "mosaico pittorico" ornamentale, Schiele vi riusciva

semplicemente grazie a una differenziazione nell'organizzazione del quadro. Nelle composizioni di figure di Klimt, il carattere di ideale astrazione si esprime in allegorie e simboli riccamente ornati, cerimoniosi – ciò che oggi, dal punto di vista del *contenuto*, riesce a convincerci soltanto in rari casi. Quanto poco di misterioso e tragico vi sia nella “natura taurina” e nella ridondante pienezza sensuale del gusto klimtiano si vede, tra gli altri, nel dipinto del 1909-1910 *Madre con figli* (noto anche con il titolo di *Emigranti*), specialmente quando lo si confronti con *La madre morta* di Schiele della fine del 1910. Diversamente da Klimt, la forza espressiva di Schiele coglie il lato oscuro grazie a un'identificazione interiore.

Rappresentare i lati in ombra, gli abissi dell'esistenza umana senza abbellimenti, doveva disturbare il gusto fortemente estetizzante dello Jugendstil anche nella sua declinazione viennese. Soltanto gli artisti dalla forte espressività Kokoschka e Schiele hanno accolto, anche in virtù della più intensa emotività, il tragico e il brutto nelle loro opere. Di più: hanno scoperto il brutto come dimensione della creazione artistica e lo hanno introdotto nell'arte di questo secolo.

Queste possibilità espressive e le loro manifestazioni artistiche non hanno perso nulla del loro fascino e attualità. Al contrario, il nostro interesse e l'incondizionata approvazione dimostrano la coincidenza tra l'odierno gusto artistico e l'avanguardia espressionista dei primi del secolo.

Solo attraverso una conoscenza fondata sulla critica stilistica di tutti i dettagli essenziali dell'intero corpus di opere è possibile definire la posizione di Schiele nell'arte del suo tempo. È evidente che esistono differenze sostanziali rispetto ad altre correnti dell'espressionismo, quali, per esempio, il circolo della Brücke. Però la personalità e la produzione di Schiele si possono comprendere particolarmente bene sullo sfondo della pittura viennese e dei suoi protagonisti. Egli si distingue nettamente anche dal giovane Kokoschka, alla cui maniera dall'apparenza piuttosto libera contrappone uno stile decisamente strutturato. Kokoschka si dedicò in un primo tempo al ritratto, mentre Schiele, oltre a composizioni di figure, ha realizzato numerosi paesaggi ispirati e fortemente espressivi di qualità artistica altrettanto elevata. E se Kokoschka elaborò presto una maniera di dipingere spettacolare, quasi barocca, Schiele fu e rimase al fondo del suo essere un gotico, contemporaneamente sognatore e realista.

Tuttavia non si devono trascurare i tratti comuni tra i due artisti, che costituiscono l'essenza dell'espressionismo viennese. Nei primi, decisivi anni di questo confronto, con rappresentazioni che prediligevano l'insolito, entrambi coltivarono una pittura dai toni cupi, dalle sfumature sottili, che aveva poco a che fare con il barbarismo spesso ricercato dell'espressionismo tedesco. L'espressionismo dei due pittori viennesi (e degli altri che hanno poi seguito questa direzione) predilige la penetrazione psicologica. Questi ritratti di anime, questi paesaggi interiori nascono da un confronto empatico-analitico con il motivo raffigurato.

Per contro, l'espressionismo tedesco ai suoi albori dava voce all'impetuosità e all'inquietudine soprattutto con un cromatismo radicalmente esagerato e con contorni marcati (le ampie campiture di colore dei pittori della Brücke dei primi anni mostrano chiaramente l'influsso dei *fauves* francesi). Diversamente dagli artisti della Brücke, Kokoschka e Schiele esordirono in uno stile che aveva i suoi maestri in Gustav Klimt, Ferdinand Hodler ed Edvard Munch. (Per Schiele disegnatore, in alcuni casi si aggiunge Henri Toulouse-Lautrec.) Mentre da un punto di vista formale erano in debito con Klimt e Hodler, le loro tematiche si rifacevano a Munch. Schiele era certamente attratto dalla maniera nuova in cui quest'ultimo interpretava le forze vitali, senza simbolismi invadenti, oltre che dal suo guardare ai lati oscuri della vita. Solitudine, sofferenza, disperazione e morte divennero temi dominanti, nella cui rappresentazione l'espressionista viennese si differenzia nettamente dal grande norvegese. Nella tematica erotica di Schiele, appartenente a una generazione più giovane, si esprime la sua visione completamente diversa: in lui non compare nulla della *lotta tra i sessi* o della minacciosa *donna demonio* di Munch.

Questo può trovare una spiegazione nella diversità della condizione psicologica e dell'ambiente in cui i due artisti operavano: la Vienna del passaggio del secolo non è il mondo di Henrik Ibsen e di August Strindberg, il cui panorama intellettuale e spirituale fu, per Munch, decisivo fino alla fine. La *decadenza viennese* intorno e dopo il 1900 è nervosa e umorale, ossessionata dall'eros e dalla morte a un tempo. Sono l'epoca e la città che hanno generato Hugo von Hofmannsthal e Arthur Schnitzler, Otto Weininger e Sigmund Freud. In questa Vienna a cavallo tra due secoli, gli "svolazzi" decorativi della Stilkunst non sono affatto così poco impegnati e conformisticamente alla moda come altrove. Malgrado gli estetismi e la spensieratezza, considerati una specialità viennese, qui si indagavano i problemi fondamentali, le relazioni di principio, quel *certo non so che* che si celava sotto le belle superfici e le facciate sfarzose. Sulla pomposa sicurezza di sé della *Gründerzeit*, a Vienna già si allungavano le ombre della fine precoce, nelle opere letterarie come in quelle pittoriche, per esempio nell'arte di Anton Romako, alla quale più avanti aderì il giovane Kokoschka. Lo "sciogliersi" in una follia tragicomica, in un'orgia di sinistra e grottesca assurdità è il tema del romanzo di Alfred Kubin *L'altra parte*, scritto nel 1907, o del racconto *Tubutsch* di Albert Ehrenstein, illustrato da Kokoschka quattro anni dopo. La vita appare come "malattia mortale". Alla rivelazione della decadenza e al fascino del morente si dedicò per tutta la vita Georg Trakl – un parallelo con l'arte di Schiele che varrebbe la pena di approfondire.

Per il giovane Schiele divenne presto ovvio un rigoroso rifiuto della frivola e piatta schematizzazione, che conduce all'impetuosa ostentazione dell'arte dell'espressione. Nei suoi quadri parlano la pena della solitudine, l'angoscia di chi è assalito dalle proprie visioni, il dolore e la disperazione di chi soffre, la tristezza di chi ha perso la speranza. Schiele ha però saputo innalzare la soggettività a validità generale.

L'autunno diviene così simbolo della caducità di uomini e cose. Si anima non solo la natura vivente, ma anche quella non vivente. Nelle composizioni di figure come nei paesaggi con alberi o case e, non da ultimo, nelle raffigurazioni di città, la forma dell'apparenza è sostituita da una forma dell'esperienza oltremodo inconsueta, specialmente per i contemporanei: atmosfere e sentimenti si trasformano in scene visionarie dal significato umano generale, che hanno la capacità di parlare con immediatezza all'osservatore sensibile. Anche agli oggetti più comuni Schiele ha saputo dare un nuovo contenuto. Come nessun'altra corrente artistica di questo secolo l'espressionismo ha abbracciato la causa dell'umanità – e, tra gli espressionisti, quasi nessun altro con tanta ossessività quanto il giovane Schiele. Anche per questo egli era pervaso dalla sua missione di uomo, oltre che di artista. La sua vita fatta di immagini è la vita di un eletto che vede ciò che gli altri non vedono, che porta a compimento ciò che gli altri non possono compiere.

Schiele era un espressionista, eppure sarebbe un errore trascurare, accanto al carattere di confessione, agli elementi animistici ed estatici, visionari, le straordinarie qualità formali delle sue opere. Altrettanto sbagliato sarebbe (anche questo è successo) far passare le sue soluzioni formali per mero decorativismo. Schiele è, certamente, partito dallo Jugendstil, con tutta la sua attenzione per gli effetti superficiali, ma ha saputo subordinarne presto e integralmente gli spunti alle proprie intenzioni. Così facendo, non ha affatto abbandonato la base stilistico-formale con la leggerezza di altri artisti giunti per la stessa via all'espressionismo. Proprio nel passaggio senza cesure dallo Jugendstil (viennese) all'espressionismo sta l'importanza di Schiele per la storia dell'arte.

Otto Benesch, che sin dalla gioventù, attraverso suo padre, ha familiarità con l'opera di Schiele, lo ha definito uno dei “disegnatori più geniali di tutti i tempi”. A ragione: il primo mezzo espressivo creato da Schiele, con il quale ha dimostrato la sua peculiarità artistica, la sua maestria, è la *sua* linea, del tutto personale. Così facendo, ha portato al livello di arte alta il metodo del risalto e dell'ellissi. Come quasi nessun altro disegnatore, con la sola linea – spesso solo con i contorni – ha saputo trasmettere situazioni formali ed emozioni. La posizione unica di Schiele disegnatore nell'ambito dell'espressionismo è fuori discussione. Nessun altro ha usato la linea con tanto virtuosismo ed espressività: dura e tagliente o morbida e sinuosa, costruttiva o fragile, spezzata, nervosa, scarabocchiata o tesa, intermittente o tracciata con gesto impetuoso. Il suo registro era di una tale ricchezza che avrebbe potuto rinunciare del tutto al colore senza che ciò venisse percepito come una mancanza.

Ma Schiele fu anche un colorista eminente, pittore e maestro del colore, e non gli si renderebbe giustizia se si concedesse alla sua pittura soltanto il compito di riempire zone delimitate graficamente, o di esprimere solo qualità emotive. È indubbio che proprio queste hanno importanza essenziale, ma non va sottovalutata la funzione strutturante del colore nella costruzione del quadro di Schiele. Nei suoi dipinti e

acquerelli, il disegno rappresenta per lo più l'impalcatura sensibile entro la quale il colore è inserito, spesso con la stessa dignità espressiva. Insieme, disegno e colore esprimono la varietà dei sentimenti e degli stati d'animo umani. Tra l'esordio in pubblico (nell'ambito della mostra locale nell'abbazia di Klosterneuburg) e il grande successo incontrato alla mostra primaverile della Secessione viennese nel 1918, sei mesi prima della morte, passano appena dieci anni, sufficienti perché Schiele si riveli maestro anticipatore dell'espressionismo, e non solo della sua variante viennese. Tuttavia, se ci si accontenta dell'importanza di Schiele per il movimento espressionista, pur con tutto il suo peso, non si rende giustizia alla sua profonda complessità di artista. Prima di altri antesignani di quel movimento, nel corso del 1916 egli si distaccò dall'espressionismo programmatico per dedicarsi a una modalità di rappresentazione nuova, più naturalistica, nella quale i manierismi prendono spesso il sopravvento. Al principio del 1918, però, mise a segno un nuovo successo, questa volta nella pittura a olio: inizialmente più in senso formale – con *La famiglia* e *Due donne accovacciate* – poi anche pittoricamente – con *Tre donne in piedi* e *Coppia di amanti III*. Sono raffigurazioni che hanno ormai poco a che fare con l'espressionismo. Le figure appaiono più ricche di volume e sono strutturate anche con il colore. Rispetto a Picasso e Braque, Schiele aveva iniziato appena cinque anni dopo a lavorare in una maniera geometrizzante e “cubista”, nonostante il suo cubismo avesse sin dall'inizio un carattere radicalmente diverso. Tuttavia, in questo nuovo classicismo della rappresentazione di volumi nello spazio, egli è anni avanti a Picasso, anche se la morte precoce non gli ha concesso di portare a termine dipinti significativi in tal senso. L'accenno a questo sviluppo non deve sminuire l'importanza della produzione espressionistica di Schiele. Al contrario, chi scrive è convinto che, a prescindere dal nuovo orientamento imboccato poco prima della morte, egli abbia dato l'essenziale della sua arte negli anni tra il 1910 e il 1915. Anche allora, per non limitare le sue possibilità, egli non volle legarsi ad alcuna corrente specifica. Decisioni e ripensamenti rendono particolarmente avvincente l'evoluzione di questo artista e della sua opera. Percorsi e deviazioni confermano la sua arte come qualcosa di vivo, che cresce e non si lascia costringere con calcolo anticipato in una direzione che esclude tutte le altre. A lui non interessava appartenere a un certo gruppo, ma semplicemente fare arte. È per questo che scrisse su uno dei suoi acquerelli: “L'arte non può essere moderna: l'arte è eterna”.

NOTE

¹ L'idea di Otto Breicha (formulata nel volume curato insieme a Gerhard Fritsch, *Finale und Auftakt*, Salzburg 1964) secondo cui in queste poesie Schiele – dotato, come Kokoschka, Gütersloh e Kubin, di un duplice talento – avrebbe con questi artisti anticipato l'espressionismo letterario in Austria non è da scartare.