

La pittura austriaca nella collezione Leopold: dallo Jugendstil all'espressionismo

Franz Smola

Lo Jugendstil intorno al 1900

Intorno al 1900 la pittura dello Jugendstil a Vienna è fortemente influenzata dal clima di rinascita e di innovazione instauratosi in seguito alla fondazione della Secessione viennese. Incoraggiati dagli avvenimenti di Parigi e Monaco, nell'aprile 1897 diciannove artisti, tra cui Gustav Klimt, Josef Hoffmann, Joseph Maria Olbrich, Koloman Moser e Carl Moll, decidono di dar vita alla Vereinigung bildender Künstler Österreichs – Secession, di cui Klimt è il primo presidente. Segue, nel 1898, la costruzione del palazzo destinato alle mostre del gruppo, che dà un importante segnale di innovazione e cambiamento. L'edificio, simile a un padiglione, è opera dell'architetto viennese Joseph Maria Olbrich (che poco dopo avrebbe ottenuto fama internazionale a Darmstadt), che con esso realizza una struttura assolutamente innovativa per Vienna, il cui fascino è tuttora inalterato. Su un parallelepipedo bianco simile a un tempio si erge una sontuosa cupola sferica completamente ricoperta di foglie d'alloro dorate; sopra l'ingresso spiccano le parole di Ludwig Hevesi che i secessionisti scelgono come proprio motto: *“Der Zeit ihre Kunst. Der Kunst ihre Freiheit”* (“A ogni epoca la sua arte. All'arte la sua libertà”).

Negli anni seguenti, in questo palazzo vengono allestite mostre sensazionali, che portano a Vienna l'arte contemporanea di tutta Europa, come ad esempio quella degli impressionisti francesi, di Auguste Rodin, dello svizzero Ferdinand Hodler e dei simbolisti belgi. Queste esposizioni ispirano il lavoro dei pittori e degli artisti grafici, ma anche degli scultori, degli architetti e dei designer della Wiener Secession, che traggono spunti creativi soprattutto dall'Art Nouveau francese e belga, da Henry Clemens van de Velde, dagli artisti britannici come Aubrey Vincent Beardsley, lo scozzese Charles Rennie Mackintosh e la Glasgow School of Art. Questa nuova *Stilkunst* si sarebbe ben presto propagata ben al di là dei confini della Secessione e di Vienna, esercitando grande influenza sull'arte austriaca ed europea.

Delle ventitré esposizioni allestite tra il 1897 e il 1905 – i cosiddetti “anni eroici” della Secessione – la metà sono organizzate da Koloman Moser (1868-1918), artista poliedrico che si cimenta nella pittura, nella grafica, nel design e persino nelle scenografie teatrali. Nel 1903 contribuisce alla creazione della Wiener Werkstätte, che soprattutto grazie ai suoi progetti attira l'attenzione e il riconoscimento internazionali. Moser ha un ruolo determinante in ogni settore dello Jugendstil viennese. Ad esempio, concepisce i progetti per gli allestimenti del palazzo della Secessione, per il Palais Stoclet a Bruxelles e per la chiesa Am Steinhof a Vienna. Tra le sue attività va annoverata anche quella di ideatore di banconote e francobolli, attraverso la quale il

suo nome supera i confini delle cerchie artistiche elitarie ed entra nella vita quotidiana dell'Impero. La versatilità di Koloman Moser non sarà mai adeguatamente valutata in tutta la sua importanza; Hermann Bahr conìò per lui la definizione quanto mai appropriata di *Tausendkünstler* (artista dai mille talenti). Insieme all'architetto Josef Hoffmann e ad altri colleghi, Moser è stato l'ideatore di progetti espositivi innovativi, che integrano gli oggetti in mostra con uno spazio concepito in maniera straordinariamente moderna. Gli interni, solitamente caratterizzati da un *décor* oltremodo severo e geometrico, sono ancora oggi incredibilmente attuali.

Dopo l'uscita dalla Wiener Werkstätte nel 1907, Koloman Moser torna al suo primo mezzo espressivo, la pittura. Soprattutto negli ultimi dipinti, realizzati tra il 1912 e il 1918, anno della sua morte prematura, l'artista sviluppa uno stile inconfondibile, caratterizzato da un cromatismo anticonvenzionale e da una stilizzata riduzione formale. I punti di riferimento di queste opere sono da un lato Gustav Klimt e dall'altro il pittore svizzero Ferdinand Hodler, col quale Moser si incontra più volte. In ogni caso, col suo cromatismo consapevolmente anaturalistico e con la concentrazione su un numero ridotto di linee e superfici dall'effetto quasi astratto, Moser supera di gran lunga l'esempio di Hodler, come dimostra il dipinto *Catene montuose* del 1913 (cat. 80); soprattutto nei contorni, i colori acquistano spesso un aspetto abbagliante, quasi fosforescente. Il cromatismo audace e ricco di contrasti di Moser è riconducibile allo studio approfondito delle teorie d'avanguardia sul colore e sulla percezione, trovando anche assonanze con la dottrina teosofica. Le sue opere allegoriche, come *Venere nella grotta*, eseguita nel 1914 circa (cat. 81), appaiono spesso rappresentazioni di forze elementari ed energie vitali che possono essere intuite solo attraverso i mezzi della concentrazione cromatica e della riduzione formale.

Molte di queste rappresentazioni testimoniano anche la sua attività di creatore di scenografie e costumi per molti teatri di prosa viennesi e per la Hofoper, il teatro dell'opera, che all'inizio del Novecento ha un ruolo epocale nel rinnovamento delle arti teatrali. Qui Alfred Roller dà alle opere di Richard Wagner, con la regia di Gustav Mahler, un'interpretazione del tutto nuova; crea allestimenti basati su scenografie straordinariamente moderne, con una regia incentrata sull'uso espressivo della luce e del colore: a seconda dell'atmosfera desiderata, infatti, a volte tinge l'intera scenografia di un determinato colore. Anche molte delle figure create da Moser sono visionarie forme di luce che sembrano manifestarsi su un palcoscenico ricco di colore. Ne è un esempio il dipinto di grande formato *Tristano e Isotta*, ispirato all'opera di Richard Wagner, che col suo cromatismo estatico riesce a cogliere efficacemente la magia della musica del compositore tedesco.

Un altro esponente di spicco della Secessione viennese è Carl Moll (1861-1945), uno degli amici più stretti di Gustav Klimt e primo vicepresidente della Wiener Secession. Nel 1904 diviene direttore artistico della galleria H.O. Miethke (agenzia dei pittori neoclassici come Hans Makart), dando adito a un'ulteriore polemica all'interno dei

secessionisti. Il gioielliere Paul Bacher, amico di Klimt, cerca infatti di commercializzarne le attività, e ciò porta Klimt stesso, Moll e molti altri artisti a uscire dal gruppo. La pittura di Moll affonda le sue radici nel cosiddetto “impressionismo atmosferico” austriaco, una versione particolarmente intima ed evocativa della pittura en plein air che accoglie elementi propri dell’impressionismo. Questa corrente è rappresentata da Emil Jakob Schindler, intorno al quale si riunisce una cerchia di amici e allievi che, oltre a Carl Moll, comprende pittrici e pittori quali Tina Blau, Olga Wisinger-Florian, Theodor von Hörmann e Rudolf Ribarz. Nelle sue tele dai soggetti sorprendentemente privi di ogni grandiosità, Emil Jakob Schindler sembra affascinato dalla rappresentazione dell’avvicinarsi delle ore e delle stagioni. Pittori della luce, gli artisti di questa corrente attribuiscono al colore un ruolo centrale, il cui effetto deve essere indipendente dalla scelta del motivo. Per questo sono considerati antesignani di una pittura che aspira sempre più all’autonomia del colore e della forma. Una simile libertà artistica, unitamente all’opposizione di questi pittori nei confronti della conservatrice Genossenschaft bildender Künstler Österreichs – Künstlerhaus, suscita il rispetto e l’ammirazione dei secessionisti.

Le opere che Carl Moll crea all’inizio del Novecento uniscono la luminosità della pittura en plein air con la nuova estetica dello Jugendstil. Nella tela *A Schönbrunn*, del 1910 circa (cat. 74), l’atmosfera luminosa e ricca di spontaneità tipica dell’impressionismo sta in un rapporto di felice simbiosi con la composizione costruita con estrema precisione che, unitamente all’accuratezza della maniera pittorica, fa di questo quadro di piccolo formato un autentico gioiello. Nell’opera, di poco successiva, *Inverno sulla Hohe Warte* (cat. 75) il pittore si cimenta nella resa delle delicate sfumature di un’atmosfera invernale povera di luce e, con pennellate ricche di dinamismo, riesce anche qui a dare il massimo risalto a una composizione accuratamente calibrata.

Carl Moll è tra gli organizzatori dell’ampia mostra sugli impressionisti che si tiene nel 1903 alla Wiener Secession. In quell’occasione sono soprattutto le opere dei francesi Paul Signac e Georges Seurat e del belga Théo van Rysselberghe ad attirare grande attenzione. I lavori di Rysselberghe erano già stati esposti a Vienna e avevano ispirato molti pittori locali che, almeno per un certo periodo, riprendono la tecnica del puntinismo. Ne sono un esempio i piccoli dipinti del viennese Leopold Blauensteiner (1880-1947), realizzati nel 1902-1903. Lo splendore di paesaggi illuminati dal sole viene ulteriormente rafforzato dalla stesura “puntinista” del colore, che ha quasi l’effetto di trasfigurare la natura. Anche le opere giovanili di un altro pittore di Vienna, Hans Böhler (1884-1961), si configurano come una risposta immediata allo stile dei postimpressionisti. L’intenso cromatismo del suo ritratto di una ragazza in giardino, del 1906 (cat. 41), ricorda coi suoi colori pastello le opere del parigino Maurice Denis, anch’esse esposte a Vienna. D’altro canto, l’aspetto elegante della figura rivela la familiarità del pittore con i celebri ritratti femminili di Klimt che

proprio in quel periodo suscitano unanime ammirazione nel mondo dell'arte della capitale austriaca.

Gustav Klimt

Gustav Klimt (1862-1918) è senza dubbio la personalità artistica di maggior spicco a Vienna tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del secolo successivo. In qualità di fondatore e primo presidente della Wiener Secession ha un ruolo organizzativo di primo piano, ulteriormente rafforzato nel 1905 dalla decisione di abbandonare il gruppo per fondarne uno nuovo insieme a molti altri colleghi, tra cui Koloman Moser, Josef Hoffmann e Carl Moll. Con questo "esodo" la Secessione perde parte essenziale del proprio impulso creativo e giungono al termine gli anni "eroici" della Vereinigung bildender Künstler Österreichs.

Alla svolta del secolo Klimt ha circa quarant'anni ed è un artista affermato che può vantare una brillante carriera. Già durante gli studi alla Kunstgewerbeschule (la scuola d'artigianato di Vienna) aveva fondato insieme al fratello Ernst e a Franz von Matsch la cosiddetta "Compagnia degli artisti", che tra gli anni ottanta e i primi anni novanta dell'Ottocento realizza numerosi progetti decorativi per edifici pubblici e privati. Gli artisti ottengono incarichi di prestigio, come quelli per la Hermesville e per la scalinata del Burgtheater e del Kunsthistorisches Museum.

Negli ultimi anni dell'Ottocento Klimt scopre il genere del paesaggio. A partire dall'estate 1898 trascorre i mesi estivi con la famiglia della sua compagna Emilie Flöge nel Salzkammergut. Qui, intorno al 1900, crea la maggior parte dei suoi paesaggi, che testimoniano nel modo più chiaro il suo passaggio dal naturalismo allo Jugendstil. Nel 1899, a Golling, dipinge il *Lago quieto*, una composizione dall'atmosfera naturalistica e che tuttavia irradia una profonda malinconia. La superficie dell'acqua leggermente increspata dal vento emerge dai contorni indistinti e dai morbidi passaggi tonali, dando l'impressione di un'assenza di gravità che annulla i confini tra reale e soggettivo. La veduta dell'Attersee, databile al 1901, rappresenta un essenziale passo avanti nella metamorfosi estetica della natura. Il dipinto colpisce soprattutto per il magnifico turchese della superficie leggermente ondulata del lago, colta nell'atmosfera del primo mattino. Sul margine più esterno del quadro, la riva del lago e un'isola sono appena accennate in un lilla delicato. Ugualmente affascinante nel suo cromatismo è la grande tela del 1903 che raffigura un paesaggio con un imponente pioppo (cat. 54). L'opera ha come titolo *L'arrivo del temporale*, un evento di cui percepiamo tutta la portata drammatica nella rappresentazione del cielo minaccioso immerso nella luce crepuscolare. Ed è proprio il misterioso gioco cromatico del cielo a rivelare un sorprendente grado di astrazione, in una modernità che interagisce persino con il puntinismo del pioppo e delle altre parti della tela. Di qui in avanti, nei suoi paesaggi, l'artista spingerà la stilizzazione a un tale eccesso di

decorativismo cromatico da indurre il pittore berlinese Max Liebermann ad affermare che Klimt non dipingeva paesaggi, ma tappeti.

Insieme al paesaggio, l'attenzione di Klimt si volge in misura crescente al ritratto.

“Sono convinto di non essere particolarmente interessante come persona”: spesso si cita questa affermazione di Klimt quando si parla della sua scarsa propensione all'autoritratto.

In effetti non esistono autoritratti dipinti dall'artista e anche i ritratti maschili, come *Il cieco* del 1896 (cat. 53), sono un'eccezione nel corpus della sua opera. Tuttavia, proprio questo ritratto segnato dal destino possiede un'efficacia psicologica talmente profonda che l'intera esperienza esistenziale dell'anziano sembra concentrarsi nel suo volto. Klimt preferisce però riservare la sua abilità pittorica ai numerosi ritratti femminili, in cui la bellezza della donna è sapientemente combinata a una sottile resa psicologica. La straripante ricchezza di questi quadri, il loro splendore decorativo e la raffinatezza degli schemi tonali sono sempre accompagnati da un'aura misteriosa, che sembra avvolgere le figure e accrescere il fascino dei ritratti. Non sorprende che il pittore sia il ritrattista preferito dell'alta borghesia, che gli assegna sempre un gran numero di incarichi, dei quali tuttavia, essendo nella posizione di poter scegliere, accetta solo un numero limitato per dedicarsi a ognuno con la calma e la concentrazione necessarie.

La fama di Klimt si diffonde rapidamente in tutta Europa. Nel 1910 partecipa con successo alla IX Biennale di Venezia e nel 1911 alla grande Esposizione internazionale d'arte di Roma, dove riceve il primo premio col dipinto *Morte e vita*. Il pittore stesso definisce questo dipinto – oggi uno dei gioielli del Leopold Museum – come la sua opera figurativa più importante. In origine il quadro aveva un fondo d'oro simile a quello del *Bacio*, realizzato pochi anni prima. Qualche tempo dopo tuttavia l'artista rielabora la tela e copre il fondo d'oro con un colore blu-grigio, modificando anche alcuni particolari delle figure. Come *Il bacio*, anche *Morte e vita* rappresenta uno dei temi centrali nel simbolismo klimtiano. Da una posizione isolata, la Morte osserva l'umanità che davanti a lei forma una piramide composta di diverse generazioni. Le figure sembrano immergersi nel mondo del sogno e dell'inconscio, appaiono e si dissolvono, sbocciano e si estinguono, senza uno scopo né un senso. Secondo il filosofo Friedrich Nietzsche, l'individuo non è tanto una persona in sé determinata, quanto piuttosto parte di un potente ciclo vitale.

Questo flusso dell'esistenza che imprigiona l'uomo, creatura quasi totalmente impotente e priva di volontà, era già stato il motivo ispiratore di una delle opere simboliste più importanti eseguite da Klimt qualche anno prima: i tre grandi pannelli per l'università raffiguranti la *Filosofia*, la *Medicina* e la *Giurisprudenza*. La rappresentazione di un'umanità sofferente, prigioniera della malattia, della vecchiaia e della morte, non corrisponde tuttavia in alcun modo a un'allegoria di tipo convenzionale. Le figure, in gran parte nude, non sono idealizzate nella maniera

consueta, ma raffigurate in tutta la loro naturalistica concretezza, spesso anche bruttezza. Klimt non si sottrae neppure davanti alla raffigurazione di vecchi o di donne in stato avanzato di gravidanza. I tre pannelli furono commissionati dal collegio dei docenti dell'Università di Vienna per il soffitto dell'aula magna. Nel 1900 circa Klimt ha in parte terminato le opere, che vengono presentate alla Wiener Secession suscitando violente dispute che coinvolgono persino le alte sfere della politica. Infine i pannelli vengono giudicati troppo moderni e pertanto rifiutati dal corpo docenti. Stanco di tutta la faccenda, Klimt decide di ricomprare i pannelli, che in seguito sono acquisiti dalla Österreichische Galerie. Il 9 maggio 1945, l'ultimo giorno di guerra, le opere vanno distrutte nell'incendio del castello di Immendorf, in Bassa Austria, dove erano state trasferite per ragioni di sicurezza. Oggi, al Leopold Museum, le riproduzioni dei pannelli klimtiani nelle loro dimensioni originali danno un'idea del linguaggio visivo dell'artista, la cui forza espressiva è ancora in grado di esercitare sugli osservatori un profondo fascino.

Molte delle figure che compaiono nei pannelli per l'università erano state disegnate da Klimt in un'ampia serie di studi a matita eseguiti dal vero. Accanto alla pittura a olio, il disegno è infatti il suo mezzo espressivo preferito, usato soprattutto per raffigurare nudi femminili di cui nel corso degli anni realizza innumerevoli varianti. Al pari dello scultore francese Auguste Rodin, Klimt è ossessionato dalla bellezza del corpo della donna, che ritrae in migliaia di schizzi e studi su carta. Anche per i ritratti, l'artista esegue numerosi disegni preparatori che gli servono per studiare la posizione della figura in una molteplicità di variazioni e fissare la composizione finale. Fino al 1900 circa Klimt si attiene all'uso del tratteggio obliquo, diffuso a livello internazionale. In seguito, la linea di contorno continua acquista crescente importanza nei suoi disegni e l'artista sviluppa uno stile grafico che in molti casi mostra delle affinità con quello di Rodin. Numerosi disegni vengono eseguiti anche per preparare il celebre *Fregio di Beethoven*, realizzato per la leggendaria XIV Mostra della Secessione del 1902, dedicata a Ludwig van Beethoven e alla statua di Beethoven di Max Klinger. Il fregio di Klimt, con scene allegoriche ispirate alla *Nona Sinfonia*, si estende su tre pareti di una sala laterale della mostra. A differenza di molte altre installazioni e opere simili realizzate per questa esposizione, il fregio klimtiano è riuscito miracolosamente a evitare la demolizione e può ancora essere ammirato *in situ*. La novità di quest'opera, oltre a un trattamento persino ipnotico del soggetto, sta nella sua rivoluzionaria linearità, alla quale si riallacceranno in seguito gli espressionisti, tra cui Kokoschka e Schiele. Se negli schizzi per il *Fregio di Beethoven* del 1902 Klimt fa ancora uso del gesso morbido, negli studi preparatori per i successivi ritratti impiegherà soprattutto la matita dura e allo stesso tempo sottile, che gli permette di rendere i volumi delle figure tramite linee di contorno estremamente sottili e delicate. In queste composizioni l'artista riesce a rendere magistralmente lo sviluppo spaziale tramite accorciamenti prospettici dei nudi, ottenuti mediante la torsione e la postura dei corpi. Talvolta

rinuncia alla linea continua ed elabora il contorno per mezzo di brevi tratti che creano un ritmo affascinante. Questi fogli, dal carattere squisitamente privato, servono a volte come disegni preparatori e più spesso sono un mezzo che esprime ossessione erotica.

La rappresentazione grafica di temi considerati tabù procura a Klimt l'accusa di oscenità, il che lo induce a non esporre più i propri disegni a Vienna e a metterli in vendita solo di rado.

È soprattutto il disegno klimtiano, con l'accentuata linearità e la fragilità dei corpi, a destare l'ammirazione dei giovani espressionisti. Gustav Klimt non ebbe mai un incarico di docente all'accademia, né allievi diretti, eppure la sua opera ha esercitato un'influenza immensa e determinante. Soprattutto Egon Schiele e Oskar Kokoschka, che già prima del 1914 fondano l'espressionismo austriaco, prendono a modello l'arte del maestro. Quest'ultimo, dal canto suo, promuove la loro arte dando loro la possibilità di esporre – neppure ventenni – alle importanti edizioni della Kunstschau organizzate dal suo gruppo nel 1908 e 1909.

Egon Schiele

Egon Schiele (1890-1918) è, insieme a Oskar Kokoschka, il protagonista assoluto del primo espressionismo austriaco. Come per gli altri esponenti di questa corrente, anche per Schiele l'arte è anzitutto "arte espressiva", nell'ambito della quale il suo specifico interesse è rivolto soprattutto ai processi psichici e spirituali dell'esistenza umana, mettendo in secondo piano la resa naturalistica. Le sue tematiche ruotano intorno alla malinconia, alla solitudine, alla disperazione, ai misteri della sessualità e alla morte. I suoi quadri sono una risposta da un lato all'opulenta pittura illusionistica del tardo Ottocento, dall'altro all'estetismo del "schöner Schein" – una bellezza che inganna – dello Jugendstil d'inizio Novecento, prigioniero di un'ornamentazione narcisistica e fine a sé stessa. Nelle sue opere Schiele tenta di scoprire una "verità interiore", scandagliando territori ben lontani dalla quieta e confortevole ipocrisia dei costumi borghesi. Forse proprio questo è uno dei motivi per cui soprattutto i giovani mostrano di apprezzare tanto i suoi lavori.

La vita stessa di Egon Schiele è circondata da un'aura mitica: talento precoce, muore all'età di soli ventotto anni. Malgrado la brevità del suo periodo creativo, ha lasciato un corpus impressionante di opere, composto da trecentoquaranta dipinti e duemilaottocento tra acquerelli e disegni. L'occorrenza di motivi forti e drammatici come la solitudine, la sofferenza e la morte nelle sue opere indurrebbe ad attribuirle a un individuo introverso, forse depresso. Al contrario, dalle numerose lettere e testimonianze di chi lo ha conosciuto sappiamo che il giovane artista era un uomo estroverso e amante della vita, circondato da un'ampia cerchia di amici, che riuscì più volte a dar vita ad associazioni di artisti di breve durata. Il suo complesso rapporto col sesso femminile, anch'esso leggendario, trova espressione nei numerosi nudi che caratterizzano in modo determinante la sua produzione.

I paesaggi di piccolo formato degli inizi rivelano ancora l'influenza della formazione accademica. Grazie alle sue straordinarie doti di disegnatore, a sedici anni Schiele è ammesso all'Accademia di Belle Arti di Vienna, che abbandona di sua volontà dopo tre anni per protestare contro gli antiquati metodi di insegnamento che vi vengono praticati. Molte delle opere realizzate in quel periodo rivelano già l'impronta di Gustav Klimt. Nel dipinto, del 1908, *Fiori stilizzati su sfondo decorativo* (cat. 3), ad esempio, l'oro del fondo rimanda chiaramente all'arte klimtiana, che proprio in quegli anni attraversa il "periodo d'oro". D'altra parte, questa natura morta preannuncia la linearità risoluta e spigolosa caratteristica delle opere future. Il 1910 è l'anno della definitiva adesione all'espressionismo. Nel dipinto *Nudo maschile seduto*, una delle opere più importanti della collezione Schiele al Leopold Museum, l'unico elemento che fa ancora pensare allo Jugendstil è costituito dall'accuratezza delle linee di contorno. Questa rappresentazione di sé come una misera figura nuda e ossuta vuole in primo luogo provocare, suscitare una reazione. L'accento è posto sull'espressione. Le braccia sollevate a coprire il volto, gli arti mutilati, il torso scheletrico, aperto, che concentra su di sé lo sguardo dell'osservatore hanno un effetto disturbante. I contorni affilati e il colore antinaturalistico che contrasta con lo sfondo bianco conferiscono all'opera la forza di un segnale. L'elemento espressivo e quello costruttivo si fondono in una convincente unità. Le opere che Schiele realizzerà tra il 1910 e il 1915 rappresentano il vertice dell'espressionismo austriaco ed europeo. Le sue figure estatiche, inconfondibili nella loro gestualità, sono caratterizzate dall'uso magistrale di un'originale linea "goticheggiante". È il periodo più fertile della sua creatività, durante il quale realizza opere dai contenuti forti, spesso provocatori, opere che nascono sempre dall'immediatezza emotiva dell'artista. Uno dei dipinti chiave di questa fase è senza dubbio *Gli eremiti* del 1912 (cat. 16), in cui Klimt e lo stesso Schiele sono ritratti in una doppia figura. Il quadro esprime la venerazione del giovane pittore per Gustav Klimt e il suo forte legame con lui. I due sono avvolti insieme in un mantello nero, in piedi, quasi fluttuanti sul piano lievemente inclinato del fondo, sostenuto solo dai raggi di una piccola rosa appassita in basso a sinistra. Un sentimento tragico del mondo emana da questa immagine. Spesso le figure di Schiele esprimono la pena della solitudine, il tormento della sofferenza; queste rappresentazioni ci parlano di un profondo dolore cosmico cui l'artista partecipa con empatia. Nel 1912, in una lettera al collezionista Carl Reininghaus, Schiele riassume così i motivi che hanno portato alla creazione degli *Eremiti*: "È nato semplicemente per affetto"¹.

Un altro dipinto oltremodo provocatorio è *Cardinale e suora* del 1912, che lo stesso Schiele chiamava anche *Carezza*. Il tema sorprende per il suo contenuto scandaloso, ma la composizione raffigura l'attrazione tra un uomo e una donna a dispetto dei divieti e degli abiti religiosi. Lo splendido cromatismo, con il sontuoso rosso dell'abito cardinalizio e il nero solenne di quello della suora, è accostato a un'asciutta

oggettività, coi piedi nudi delle figure inginocchiate che formano la base di una magistrale composizione triangolare. Come spesso accade in Schiele, anche qui l'espressività viene intrappolata in un rigoroso impianto formale ed è inseparabile dalla struttura grandiosa.

Dello stesso anno è l'*Autoritratto con alchechengi* (cat. 13), una tela di dimensioni ridotte che per il prezioso splendore della superficie e la sottigliezza della rappresentazione ravvicinata ha quasi l'effetto di una miniatura. Il fulcro della composizione è lo sguardo interrogativo dell'artista dai grandi occhi indagatori che sembrano penetrare fin dentro l'animo dell'osservatore. Il volto sembra coperto da un intreccio di nervi e rispecchia il complesso paesaggio psichico dell'effigiato. Il dipinto è anche uno straordinario esempio della capacità di Schiele di dar voce al proprio impeto espressivo all'interno di composizioni accuratamente ponderate e realizzate con una tecnica pittorica che non si discosta da quella degli antichi maestri. L'artista non modifica i soggetti tradizionali della pittura, ma li conduce verso nuovi orizzonti. La sua battaglia per penetrare l'essenza delle cose ed esprimerla attraverso la pittura non è confinata solo ai ritratti e alle composizioni di figure, ma comprende anche motivi come alberi e fiori, paesaggi e vedute cittadine. Nel dipinto *Muro e casa davanti a un pendio con steccato*, del 1911 (cat. 10), è percepibile un'intensità di sentimenti che si proietta nel paesaggio. Di grande efficacia espressiva è anche *Albero autunnale mosso dal vento* (cat. 15), del 1912. La soluzione formale è quella di rendere l'esile scheletro dell'albero spoglio in una complessa struttura grafica che si articola in spessori e densità diversi espandendosi sull'intera superficie della tela. Degno di nota è soprattutto lo sfondo grigio di un cielo nuvoloso, che Schiele "non aveva mai dipinto prima di allora – né lo farà in seguito – con comparabile sensibilità, con una simile ricchezza di toni grigi e con sfumature tanto delicate"². Dal punto di vista del contenuto, le bizzarre forme dei rami dell'albero possono essere lette come la rappresentazione delle circostanze della vita. Il tronco si piega sferzato dalla tempesta, i rami sono agitati dal vento, i ramoscelli più esili penzolano privi di forza. Albero e cielo possono essere visti come un'allegoria dell'esistenza umana.

Anche le vedute di Schiele possono essere definite come paesaggi dell'anima. Un'opera particolarmente significativa a tale proposito è *Sole al tramonto* del 1913. A differenza dei colorati tramonti "romanticheggianti", il quadro di Schiele evoca piuttosto un commiato, l'addio della luce e del calore che si congedano dal mondo. Lo sfondo è pesante e freddo, sugli alberi le ultime foglie sembrano irrigidite dal gelo. In lontananza appaiono i "monti di Trieste", come Schiele li definì in una lettera al critico d'arte Arthur Roessler. Nel cielo dominano i toni chiari del rosa carminio e quelli scuri del blu acciaio, mentre il sole che si inabissa nel mare è una sfera rossa poco appariscente. Il *Sole al tramonto* è il simbolo di una separazione senza ritorno. Le vedute di case gli sono ispirate dalla malinconia di luoghi dalla bellezza nascosta, come le antiche cittadine di Stein sul Danubio e Krumau sulla Moldava (Cesky

Krumlov) nel sud della Boemia. A Krumau era nata sua madre. Il pittore ama in modo particolare questa cittadina dalle case gotiche e dalle stradine strette e tortuose e vi si trattiene spesso per lunghi periodi. Esempi notevoli di vedute di Krumau sono le due tele *Krumau an der Moldau*, del 1913-1914 (cat. 23), e *Casa con biancheria colorata*, del 1914 (cat. 26). Schiele riesce a rendere più intenso il contenuto espressivo del motivo urbano cambiando regolarmente la reale topografia dei luoghi. Spesso isola tratti di strade e quartieri per trasferirli in un panorama solitario e desolato che suscita la chiara impressione di un'architettura antropomorfa, animista. Solo indirettamente si percepiscono tracce di vita umana, rappresentate dalla biancheria stesa ad asciugare o dai battenti aperti di una finestra. Eppure queste case ci vengono incontro come figure vive, le loro facciate somigliano a dei volti e sembrano raccontare le storie delle generazioni che le hanno abitate.

Il percorso creativo di Schiele si dipana negli anni immediatamente precedenti la Prima Guerra mondiale e durante il conflitto. Nel 1915 viene richiamato alle armi. Inizialmente presta servizio in Bassa Austria, poi è a Vienna, dove ha la possibilità di continuare il suo lavoro di artista. Poco prima della guerra l'arte europea mostra evidenti tendenze cubiste. Intorno al 1913 anche Schiele elabora una forma di costruzione dell'immagine che ricorda la tecnica cubista. Così, nel frammento *Nudo femminile con scialle visto di schiena* (cat. 22) il pittore accentua in modo particolare i contorni della figura e utilizza le parti bidimensionali per strutturare la composizione. Un contributo del tutto personale di Schiele al cubismo può essere considerato anche la *Madre cieca* del 1914 (cat. 25). La composizione, verosimilmente ispirata a una scultura di Auguste Rodin, rappresenta una donna cieca accovacciata a gambe divaricate, con due bambini attaccati al seno. Il gioco degli incroci spaziali di corpi e superfici produce un effetto particolarmente drammatico. Un senso dello spazio affine a quello del cubismo permea anche il monumentale *Levitazione* del 1915. Si tratta di uno dei dipinti più grandi mai realizzati dall'artista e rappresenta senza dubbio l'opera principale della collezione Schiele del Leopold Museum. Tramite le due monumentali figure maschili avvolte in un saio monacale Schiele tematizza il distacco della creatura umana dalla sfera terrena e il suo scivolamento nel regno della morte. Il morire è qui rappresentato come un processo silenzioso che si esprime nei tratti tragici dei volti simili a maschere e nei gesti dei corpi ossuti, simili a scheletri. Per visualizzare questa graduale trasformazione della vita nella morte Schiele si serve di una moltiplicazione dei punti di vista vicina alla tecnica cubista. Le figure sono ritratte in una posa che non è definibile in modo univoco: l'osservatore le percepisce al tempo stesso come distese, erette e sospese nell'aria, indipendentemente dalla scelta del punto di vista. Il prato sullo sfondo, reso da una prospettiva a volo d'uccello e privo della linea dell'orizzonte, contribuisce alla pluridimensionalità della composizione. Uno degli ambiti di sperimentazione favoriti dai cubisti per le loro analisi formali è quello della natura morta. In *Natura morta (Scrittoio)* del 1914 (cat.

24) Schiele, che raramente si è cimentato nel genere, mostra un analogo confronto analitico con le strutture bidimensionali. Il punto di vista elevato accentua soprattutto le strutture orizzontali e verticali create dai motivi della tenda piegata a strisce e dei libri accatastati gli uni sugli altri.

I disegni e gli acquerelli occupano una posizione di particolare rilievo nell'opera di Egon Schiele. La qualità pittorica dei suoi lavori a olio è in gran parte alimentata dal geniale uso della linea che sta alla base dei dipinti. Nelle sue innumerevoli composizioni grafiche – oggi ne sono note tremila – Schiele attribuisce alla linea un valore autonomo. Questi fogli sono ben più che semplici studi o esercizi utili a sciogliere le dita, tanto che per molti aspetti possono essere messi sullo stesso piano dei dipinti; sono inoltre di fondamentale importanza ai fini della comprensione della sua opera. Nei disegni Schiele mostra un'inclinazione ancora maggiore verso temi e soluzioni stilistiche anticonvenzionali. Così, ad esempio, molti di essi sono ritratti di persone malate, donne incinte e neonati che il pittore realizza dal vero in un ospedale viennese, grazie alla frequentazione con il ginecologo Erich von Graff che vi lavora. Spesso predilige modelli infantili, trovando nei gesti dei fanciulli una spontaneità che gli adulti hanno perduto. Riguardo alla figura femminile, Schiele sembra nutrire una vera e propria ossessione nei suoi confronti, come testimoniano i tanti disegni in cui le modelle sono ritratte negli atteggiamenti e nelle situazioni più diverse, da sole o in coppia. Come Klimt, anche Schiele sviluppa sempre più il gusto per la rappresentazione provocatoria ed erotica del nudo femminile, tanto che questo genere di lavori rappresenta la parte più cospicua della sua produzione. Rispetto a Klimt, però, Schiele investe questi nudi di un'ambizione artistica superiore, cercando di conferire alle figure un'intensa presenza spaziale all'interno dell'immagine tramite l'utilizzo di prospettive inusuali, pose volutamente asimmetriche, contorni spezzati e corpi spesso mutilati e ridotti a torsi. Ciò che colpisce in modo particolare è la rinuncia alla prospettiva tradizionale e l'impiego di una sorta di veduta a volo d'uccello. Tramite Heinrich Benesch, appassionato collezionista delle opere grafiche di Schiele, sappiamo che a volte l'artista usava una scala per ritrarre le sue modelle dall'alto³. Nel 1912-1913 Schiele approfondisce lo studio della scultura di Auguste Rodin *Femme accroupie* in una serie di disegni, grazie ai quali le posizioni delle braccia e delle gambe delle sue figure acquisteranno un più pronunciato valore di elementi spaziali e un crescente plasticismo. Questa tendenza diverrà ancora più evidente intorno al 1914. Per contro, la linea di contorno si fa meno irrequieta e più compatta, anche se bisogna dire che persino nelle opere più radicalmente espressioniste Schiele ne conserva sempre l'integrità.

L'artista si cimenta più volte nell'autoritratto, assumendo così il ruolo del modello, di colui che viene osservato, e studia la propria fisionomia per renderne l'espressione autentica. In questi lavori svilupperà in misura crescente un linguaggio

straordinariamente espressivo nell'intensità della linea e del colore, riuscendo come nessun altro a tradurre in immagine Eros e Thanatos, l'amore e la morte. Benché alla linea Schiele attribuisca sempre una funzione espressiva di primaria importanza, spesso l'artista combina l'uso della matita e del carboncino con quello dell'acquerello, conferendo ai suoi lavori un inconsueto quanto innovativo cromatismo. All'inizio della sua attività, intorno al 1910-1911, il colore è applicato in funzione puramente espressiva, è un mezzo per accrescere l'intensità della rappresentazione e creare al tempo stesso superfici astratte. Inoltre, le ombreggiature cromatiche sottolineano la plasticità delle figure. In seguito, Schiele rinuncia sempre più all'impiego di acquerelli e gouache per usare quasi esclusivamente il semplice bianco e nero della matita e del carboncino e accentuare le superfici vuote, che assumono il valore di importante elemento compositivo. Spesso arriva a una frammentazione dell'immagine, raffigurando il motivo in maniera parziale e lasciando uno spazio vuoto sul foglio al posto della parte mancante. Questa "forma vuota" diventa elemento strutturale determinante nella sua opera grafica. Già durante la vita di Schiele i lavori su carta predominano nelle mostre a lui dedicate. Inoltre, i disegni si vendono più facilmente delle tele e contribuiscono in maniera non trascurabile alla regolarità delle entrate finanziarie dell'artista.

Nel corso del 1916 Schiele si allontana dall'espressionismo programmatico più radicale per adottare una maniera più naturalistica e pacata dal punto di vista formale. Il simbolismo espressivo cede il passo a modalità più descrittive: *Donna distesa* (cat. 33), del 1917, è uno degli esempi più caratteristici di questo nuovo orientamento. Il dipinto, pieno di tensione erotica, è al tempo stesso la raffigurazione armoniosamente equilibrata di un nudo femminile disteso. Il volto, pure aspro e malinconico, è uno dei più belli mai dipinti da Schiele. I contorni del corpo e delle lenzuola riccamente drappeggiate, profilati di un azzurro luminoso, riecheggiano le armonie della *Stilkunst* della svolta del secolo.

Nel 1917 e 1918, gli ultimi due anni della vita di Schiele, l'espressionismo delle sue figure distorte e asciutte cede il passo a forme arrotondate e vigorose caratterizzate da una forte spazialità. Il tratto nervoso, rivelatore della lotta ingaggiata dall'artista per padroneggiare la materia figurativa, viene sostituito da una linea pacata che si snoda armoniosamente in archi convessi. Una ragazza raffigurata nel 1917 testimonia efficacemente questo nuovo stile. La figura, eretta, si presenta all'osservatore in posizione frontale; diversamente dai nudi precedenti, le braccia rimangono quietamente accostate al corpo. Lo sguardo dei grandi occhi è fisso sull'osservatore, i tratti del volto privi di espressione ricordano quelli di una maschera. Questo stesso sguardo inespressivo, da bambola, ricorre in un altro dipinto, iniziato nel 1918 e mai del tutto finito, dal titolo *Due donne accovacciate* (cat. 35), un doppio ritratto della stessa modella, resa in maniera pressoché identica. La posa accovacciata dal fascino arcaico e il suo raddoppiamento, l'accentuazione delle morbide rotondità dei corpi e

l'assenza di individualità delle figure suscitano l'impressione di un'introversione contemplativa, di una quieta spiritualità.

Nel marzo 1918, la Wiener Secession dedica a Schiele e ai suoi colleghi una grande mostra. Per il giovane pittore si tratta del più grande successo della sua carriera, dal punto di vista artistico come da quello finanziario: ottiene importanti incarichi per dei ritratti e anche i musei si fanno avanti per i primi acquisti. Tanto più sconvolgente è dunque la sua morte inaspettata e precoce. Nell'ottobre 1918 la moglie Edith, al sesto mese di gravidanza, contrae l'influenza spagnola e muore il 28 dello stesso mese. La sera prima l'artista la ritrae ancora due volte: saranno le sue ultime opere. Anche Egon contrae il morbo e muore il 31 ottobre 1918 all'età di soli ventotto anni, lasciando un vuoto incolmabile nel mondo dell'arte austriaca. La sua opera, rivoluzionaria per l'epoca, rimarrà a lungo controversa e apprezzata solo da una ristretta cerchia di estimatori. A partire dal 1950 Rudolf Leopold comincia a raccogliere i lavori di Egon Schiele, mantenendo contatti con alcune persone che avevano conosciuto l'artista in vita e lo avevano incoraggiato, tra cui la sorella e diversi mercanti e critici d'arte. La sua approfondita ricerca sfocerà in un catalogo completo dei dipinti dell'artista, che ancora oggi è il riferimento più autorevole in materia. Nasce così la più grande collezione dei dipinti e delle opere grafiche di Egon Schiele, che oggi costituisce il nucleo centrale del Leopold Museum.

Espressionismo e pittura espressiva

Se quelle di Egon Schiele e Oskar Kokoschka si configurano come le personalità artistiche di maggior spicco della nuova generazione, in Austria sono attivi molti altri giovani artisti di talento che intraprendono strade nuove. Questa nuova generazione sviluppa un tumultuoso desiderio di rinnovamento, un "voler essere diversi", una sorta di fanatismo della verità che oppone alle considerazioni di ordine estetico una modalità di rappresentazione fortemente espressiva e spesso provocatoria. A partire dal 1905 la pittura ma anche la letteratura e l'arte europea in generale sono attraversate da tendenze espressionistiche. In quell'anno, a Dresda un gruppo di artisti fonda Die Brücke, mentre i *fauves* tengono la loro prima mostra collettiva a Parigi. Al 1905 risale anche la prima opera espressionista dell'allora ventiduenne pittore viennese Richard Gerstl (1883-1908). Il giovane è agli inizi di quella che sembra una promettente carriera. Le poche opere che ha la possibilità di dipingere nel corso della sua breve vita esprimono il rifiuto per ogni genere di tradizione accademica. La sua inclinazione alla sperimentazione, dallo stile grafico e gestuale dei dipinti alle astratte frammentazioni formali, fa di lui il profeta e l'antesignano dei futuri sviluppi dell'arte del Novecento. Il dipinto del 1904-1905 *Autoritratto con busto nudo su sfondo blu* (cat. 47) colpisce per la sua composizione rigorosa, quasi sacrale, sottolineata dal blu mistico dello sfondo. Il profondo simbolismo del quadro richiama alla mente le opere del norvegese Edvard Munch, che proprio in quel periodo sono esposte alla Secession.

Negli anni seguenti Gerstl eseguirà una serie di ritratti e paesaggi caratterizzati da un energico uso gestuale del colore. Il dinamismo della gestualità mette in secondo piano la rappresentazione narrativa e, unitamente al cromatismo vistoso e violento, lascia libero corso a un temperamento tumultuoso, spesso addirittura rabbioso.

L'amore infelice per Mathilde Schönberg, moglie del celebre compositore Arnold Schönberg, conduce Richard Gerstl a una fine tragica. Il pittore conosce Mathilde frequentando la cerchia degli amici del carismatico musicista e se ne innamora, iniziando con lei una relazione clandestina che prosegue per alcuni anni. Nell'estate 1908 il marito scopre l'inganno e scoppia lo scandalo. Mathilde abbandona marito e figli nella residenza estiva della famiglia sul Traunsee, in Alta Austria, e fugge a Vienna con il giovane Richard. Poco dopo però decide di tornare col marito. L'artista rimane solo: oltre alla donna amata ha anche perduto tutti gli amici di un tempo. Questo isolamento gli causa una profonda depressione che lo spinge al suicidio, avvenuto nel novembre dello stesso anno. I dipinti eseguiti pochi mesi prima della tragica morte danno la misura della violenza della sua disperazione. Così, ad esempio, nell'*Autoritratto nudo a figura intera con tavolozza* l'esibizione diretta della nudità della figura ha un effetto sconvolgente. Questo atto di radicale autodenudamento che si esprime in una gestualità brutale, furente, è rivelatore dello stato d'animo dell'artista. A causa del suo isolamento dalla scena artistica e della sua prematura scomparsa, Gerstl non ha esercitato pressoché alcun influsso sui colleghi artisti dell'epoca. Eppure, nell'ambito dell'arte austriaca la sua opera occupa una posizione tutta particolare, come testimonia la collezione dei suoi dipinti conservata al Leopold Museum, che è la raccolta più compiuta di opere dell'artista.

Il celebre architetto e sostenitore del modernismo Adolf Loos raccoglie intorno a sé una cerchia di artisti e letterati impegnati in un radicale rinnovamento della vita culturale. Oltre ai temuti critici dei costumi Peter Altenberg e Karl Kraus, di questa cerchia fa parte anche il giovane Oskar Kokoschka (1886-1980), all'epoca studente della Kunstgewerbeschule di Vienna e da poco collaboratore della celebre Wiener Werkstätte. L'appoggio finanziario e intellettuale di Loos lo incoraggia, dal 1909 in poi, a creare opere profondamente inquietanti per il pubblico. Questi dipinti, che oggi rappresentano uno dei vertici più alti del primo espressionismo austriaco, riscuotono all'epoca ben pochi consensi: i critici li considerano più che altro un'espressione esagerata della *Nervenkunst* (letteralmente "arte dei nervi") e la loro impietosa analisi psicologica vale all'artista l'appellativo di "squartatore d'anime". Tra i pochi sostenitori di Kokoschka vi è anche Gustav Klimt, che lo invita a prendere parte alla Kunstschau insieme a Schiele. Il teatro all'aperto dell'"Internationale Kunstschau 1909" ospita la prima messinscena del dramma di Kokoschka *Assassino, speranza delle donne*, che suscita uno scandalo in piena regola. La rappresentazione finisce in una zuffa e il suo autore è costretto a lasciare sia la Kunstgewerbeschule sia la Wiener Werkstätte. Il manifesto creato dallo stesso Kokoschka per la rappresentazione è oggi una delle icone dell'espressionismo. Nel

1910 Kokoschka trascorre un periodo piuttosto lungo a Berlino. Herwarth Walden, editore del giornale d'avanguardia "Der Sturm", insieme a Paul Cassirer, che con la sua galleria d'arte ha un ruolo importante nel modernismo tedesco, aiutano l'artista a ottenere una precoce fama internazionale. In quell'anno Cassirer allestisce nella sua galleria la sua prima personale. Kokoschka rivela anche sorprendenti doti poetiche: oltre ad *Assassino*, *speranza delle donne*, scrive altri testi teatrali quali *La sfinge e lo spaventapasseri*, *Il rovelo ardente*, *Giobbe e Orfeo ed Euridice*, che vengono messi in scena. Numerosi disegni e litografie di mano dell'artista sono concepiti come illustrazioni delle proprie opere e di quelle di altri scrittori, tra cui ad esempio Karl Kraus. In questi lavori l'artista dà prova di una notevole sensibilità grafica che, unitamente allo stile improntato alla riduzione formale, riesce a rendere in modo estremamente efficace una varietà di stati psicologici ed emotivi.

Nel 1912 inizia la tormentata relazione di Kokoschka con Alma Mahler, che negli anni a venire avrebbe avuto un'influenza determinante sulla sua opera. In questo periodo di fertile creatività prende forma *Tre croci, paesaggio delle Dolomiti*, eseguito nell'agosto 1913 durante un soggiorno con Alma sulle Dolomiti. Il dipinto, oggi nella collezione del Leopold Museum, è indubbiamente uno dei paesaggi giovanili più importanti dell'artista. La tavolozza tutta articolata in fresche tonalità di verde, i contorni scuri e sommari, la luce enigmatica producono un effetto magico e irrealista che ha un impatto immediato sul sentimento dell'osservatore. Tre anni dopo Alma Mahler decide di lasciare il pittore e poco dopo si risposa con il futuro fondatore del Bauhaus Walter Gropius. Kokoschka invece, disperato per la brusca fine del loro rapporto, si arruola nell'esercito come volontario e combatte nella Prima Guerra mondiale. Per due volte viene ferito gravemente e nel 1917 trascorre un lungo periodo di convalescenza in un ospedale nei pressi di Dresda. L'autoritratto eseguito in quel periodo riflette il trauma della guerra, dell'amore perduto, dell'insicurezza esistenziale. Come tanti altri artisti della sua generazione, anche Kokoschka esce profondamente mutato dagli orrori della guerra e gli sono necessari molti anni per elaborare quella terribile esperienza.

Anche il viennese Max Oppenheimer (1885-1954) viene apostrofato dai suoi contemporanei come espressionista. Amico di Egon Schiele, su cui esercita un'influenza non trascurabile, Oppenheimer è tuttavia stilisticamente più vicino a Oskar Kokoschka, con grande irritazione di quest'ultimo che lo accusa addirittura di plagio. A ciò si aggiunge il fatto che, ancora prima di Kokoschka, Oppenheimer aveva stabilito favorevoli contatti con alcuni galleristi di Monaco, dove trascorre la maggior parte del 1911, e di Berlino dove si trasferisce nel 1912. Qui viene presto a contatto con l'avanguardia internazionale. Alla fine del 1911 la galleria Thannhauser di Monaco espone, nell'ambito della mostra dedicata al Blaue Reiter, opere di Kandinskij, Marc, Macke, Delaunay, Gabriele Münter e altri, che anche Oppenheimer probabilmente vede. Analogamente agli espressionisti tedeschi come Kirchner, Macke e Marc, lo stesso Oppenheimer appare profondamente influenzato dall'opera del

francese Robert Delaunay. Il nuovo vocabolario formale dell'orfismo e del futurismo italiano viene rapidamente assimilato nella sua opera, incrementandone il contenuto espressivo. Questo elemento è evidente soprattutto nei ritratti risalenti a questo periodo, come quello, di grande impatto, di Tilla Durieux (cat. 82) eseguito intorno al 1912. La figura fortemente espressiva dell'attrice e ballerina viene integrata in una composizione dinamica di stampo cubista. I marroni e i grigi della tavolozza corrispondono al cromatismo ascetico caratteristico dei primi quadri cubisti di Braque e Picasso.

I quadri di Albin Egger-Lienz (1868-1926), pittore solitario e appartato originario del Tirolo orientale, sono caratterizzati da una tavolozza imperniata sulle tonalità del marrone e dell'ocra. Dopo gli studi a Monaco, Egger-Lienz si trasferisce a Vienna, dove viene influenzato dal decorativismo secessionista. Nel 1912 diventa professore all'Accademia di Belle Arti di Weimar, che però abbandona l'anno successivo a causa del disaccordo, pubblicamente espresso, nei confronti dei principi artistici dominanti. Nel 1913 si trasferisce stabilmente a Sankt Justina, nei pressi di Bolzano in Alto Adige. Nell'aspro paesaggio montano ritrova temi che aveva già trattato in precedenza a Monaco e a Vienna, in particolare quello del duro lavoro dei contadini. Albin Egger-Lienz diviene così l'insuperato interprete della vita quotidiana dei contadini tirolesi, che ritrae nei dipinti che lo renderanno celebre quali *Il seminatore*, *Il seminatore e il diavolo*, *Il riposo dei pastori*, *Il pranzo* (cat. 42). Sotto il profilo formale, le sue vigorose figure di contadini rimandano per molti aspetti ai minatori dello scultore belga Constantin Meunier. Egger-Lienz si cimenta spesso nella ripetizione di singole composizioni fortemente espressive, realizzandone varie versioni molto simili tra loro. Si veda, ad esempio, il motivo della mietitura: la versione del 1918 appare ancora legata al modello naturalista, mentre quella successiva, del 1922 (cat. 43), rivela un più alto grado di autonomia e di astrazione nella forma e nel colore.

Le figure sembrano condensate in espressive forme in movimento. Egger-Lienz non ha mai accettato di vedere ridotti i motivi agresti della sua pittura a semplici figurazioni naturaliste.

“Io non dipingo contadini, ma forme”: questo era il suo credo artistico. Nei suoi dipinti la figura si fonde con l'ambiente circostante e in questa armonia e unione con la natura si offre all'osservatore come una metafora esistenziale.

Anche il conflitto mondiale, che Egger-Lienz vive in qualità di “pittore di guerra”, costituisce un'esperienza decisiva per l'artista che si riflette in una molteplicità di soggetti pittorici. Nei dipinti di guerra, l'assurdità della morte sul campo di battaglia viene denunciata con una limpidezza che raramente è stata raggiunta da altri. Il radicalismo delle immagini dei soldati morti, come nello sconvolgente *Finale*, fa di queste opere esempi di primo piano dell'espressionismo austriaco. Un'urgenza espressiva altrettanto efficace si trova nelle ultime opere dell'artista, in cui i temi della vecchiaia e della morte vengono condensati in un'affermazione di incisiva essenzialità.

Nella *Pietà* del 1926, ad esempio, l'ora silente della morte, e della pace, appare come momento inevitabile dell'esistenza umana, e tuttavia la speranza di vita rimane sempre accesa.

Nonostante la brevità della sua vita, Egon Schiele ha esercitato un'influenza determinante su tanti altri artisti che facevano parte della sua cerchia di amici.

L'importanza di Schiele non riguarda tanto lo stile adottato da questi artisti, ma sta piuttosto nell'ispirazione e negli stimoli che egli ha saputo infondere in loro. A soli diciannove anni Schiele fonda la Neukunstgruppe ("Gruppo dell'arte nuova"), che riunisce colleghi dell'accademia e amici pittori. Tra questi ultimi vi è Albert Paris Gütersloh (1887-1973), attivo anche come attore e scenografo, che aveva lavorato tra gli altri con Max Reinhardt al Deutsches Theater di Berlino. Nel 1907 Gütersloh inizia a dipingere da autodidatta e nel 1909 aderisce alla Neukunstgruppe di Schiele. Grazie alle sue doti letterarie, Gütersloh diviene portavoce del primo espressionismo austriaco. Così, nel 1911 scrive *Versuch einer Vorrede* ("Tentativo di prologo") per il catalogo della prima mostra personale di Egon Schiele, organizzata dalla galleria H.O. Miethke. Nello stesso anno esce il celebre romanzo espressionista di Gütersloh, *La danzatrice folle*. Nel 1912 l'artista soggiorna a Parigi, dove esegue alcune opere che rivelano l'influenza del cubismo. Nel dipinto parigino *Natura morta con sedia* (cat. 51), ad esempio, i particolari naturalistici della natura morta, inseriti in una composizione pittorica omogenea, hanno l'effetto di frammenti, un metodo che ricorda il cubismo sintetico praticato da Picasso nello stesso periodo. Caratteristica dell'opera di Gütersloh è anche la dettagliata distribuzione del colore che produce un effetto a mosaico, una tecnica utilizzata già nelle prime opere anteriori al 1914 che diventerà un tratto tipico della sua produzione successiva. Con le loro forme cristalline e "scheggiate", i dipinti eseguiti da Gütersloh negli anni venti e trenta rappresentano una variante originale della nuova oggettività.

Amico d'infanzia di Albert Paris Gütersloh è Anton Faistauer (1887-1930), anch'egli legato a Egon Schiele e suo compagno d'accademia, nonché cofondatore della Neukunstgruppe. Negli anni precedenti al 1914 lo stile di Faistauer è evidentemente improntato a una concezione strutturale e dinamica della pittura, mutuata da Paul Cézanne, ma si riallaccia anche in maniera consapevole alla tecnica degli antichi maestri. Nel catalogo della mostra della Neukunstgruppe tenutasi a Budapest nel gennaio 1912, Gütersloh scrive a proposito delle opere di Faistauer: "Egli cerca di far sorgere dalla luce un sogno oscuro. Il sogno della tradizione. [...] Così è reazionario come Cézanne, precoce come Marées [...]". Anche nei paesaggi, come la *Veduta della Wachau* (cat. 45) del 1913, è evidente l'affinità con Cézanne. La tecnica a macchie di colore, le superfici cromatiche tratteggiate e prive di contorni richiamano in tutta evidenza i *passages* del maestro francese, con l'aiuto dei quali motivi isolati vengono collegati al contesto senza soluzione di continuità e diventano parte di uno spazio pittorico omogeneo. Nelle sue nature morte, come *Delfin in vaso di ceramica* (cat.

44), anch'esso risalente al 1913, Faistauer si rivela un abile colorista, in grado di far rivivere – per riprendere le parole di Gütersloh – le tonalità scure, mistiche, degli antichi maestri. Dopo il 1918 l'artista introdurrà modalità di rappresentazione più statiche e dai contorni accentuati, mirate soprattutto a ottenere un effetto spaziale. Tra i suoi contemporanei Faistauer è celebre soprattutto per gli eleganti ritratti femminili e per le nature morte di fiori dai colori sontuosi. Una grande popolarità gli deriva anche dalla creazione dell'ampio ciclo di affreschi per il foyer del Festspielhaus di Salisburgo.

Come Anton Faistauer, anche il pittore di origini morave Anton Kolig (1886-1950) è stato compagno di studi di Egon Schiele e aderisce alla Neukunstgruppe. Nel 1911 sposa la sorella del pittore Franz Wievegele e si stabilisce nella cittadina natale della moglie, Nötsch, nella valle del fiume Gail, in Carinzia. Insieme al collega Sebastian Isepp, anch'egli originario di Nötsch, Kolig e Wievegele fondano il cosiddetto Nötscher Kreis (circolo di Nötsch), una libera associazione di artisti fondata su una reciproca ispirazione che nei decenni successivi avrebbe attratto altri allievi e amici pittori. Come quelle di Anton Faistauer, anche le prime opere di Anton Kolig sono caratterizzate da un colore particolarmente pastoso e dalle connotazioni gestuali e, più in generale, da un cromatismo splendente e dotato di un'aura magica. Per il collega Albert Paris Gütersloh, Kolig è il pittore della sensualità. Nel catalogo della già citata mostra della Neukunstgruppe tenutasi a Budapest nel 1912, lo stesso Gütersloh attribuisce caratteristiche antropomorfe alle nature morte di Kolig. Il culmine della sua arte, sempre secondo Gütersloh, viene raggiunto quando “gli oggetti smettono più compiutamente di essere riconoscibili e cominciano velocemente a diventare insieme cromatici puri”. Questa analisi si applica efficacemente anche alla *Natura morta con tartaruga* (cat. 71), eseguita più tardi. Su una superficie pittorica dalle tonalità scure gli oggetti prendono lentamente forma come macchie di colore prive di contorni; il dinamismo della struttura gestuale si riallaccia di nuovo al modello di Cézanne. La gamma tematica della pittura di Kolig si concentra in misura crescente sulla rappresentazione di figure. Ben presto l'artista diviene un ritrattista molto richiesto, in grado di rendere in maniera magistrale i lineamenti dell'effigiato tramite una pennellata sciolta ed espressiva. Il soggetto centrale della sua opera è il nudo maschile, sul quale esegue continue variazioni, come testimoniano le migliaia di disegni a matita ma anche dipinti monumentali come *Giovane seduto (Al mattino)* del 1919 (cat. 73). In questo quadro tuttavia l'attenzione dell'osservatore viene attratta non solo dalla figura del giovane uomo seduto in posa rilassata, ma anche dagli affascinanti giochi di luce dello sfondo. Grazie a questi raffinati effetti di illuminazione, il plasticismo sensuale della figura viene ulteriormente accentuato. Negli anni a venire Kolig attribuirà alle sue figure maschili un significato allegorico che ricorda l'estetica eroica dell'antichità classica. Il 1918 non coincide solo con la fine della guerra e il crollo della monarchia, ma segna anche una cesura dolorosa per l'arte austriaca. In quell'anno infatti scompaiono

Gustav Klimt, Koloman Moser ed Egon Schiele; Oskar Kokoschka aveva già lasciato Vienna nel 1917 per stabilirsi a Dresda.

Negli anni seguenti una pittura ricca di dinamismo, improntata alla gestualità e a un intenso cromatismo, sarà caratteristica dell'avanguardia austriaca⁴. Esponente di spicco di questo colorismo espressivo è il pittore Herbert Boeckl (1894-1966), originario della Carinzia, il quale ha inizialmente studiato architettura ed è stato allievo privato di Adolf Loos per poi dedicarsi da autodidatta allo studio della pittura. In occasione di una mostra a Klagenfurt nella primavera 1918, le sue opere attirano l'attenzione di Egon Schiele. Grazie alla mediazione di quest'ultimo, Boeckl conclude con il mercante d'arte viennese Gustav Nebehay un accordo della durata di diversi anni, che consente all'artista di intraprendere viaggi di studio in diversi paesi europei. A questa fase iniziale risale il *Nudo femminile disteso* del 1919 (cat. 38). Qui la forma organica della figura, resa in uno stile grafico, appare incastonata in una magistrale struttura a macchie di colore che rivela una forte tendenza all'astrazione.

I dipinti che Boeckl esegue all'inizio degli anni venti rappresentano un vertice assoluto della pittura di colore espressionista. La veemente intransigenza del discorso pittorico si traduce in uno stile compositivo potente, ricco di dinamismo e di espansiva gestualità. L'opera più significativa di questa fase caratterizzata da un cromatismo radicale è il dipinto di grande formato *Gruppo sul margine del bosco*, del 1920, che secondo Rudolf Leopold è il più importante di tutto il corpus boeckliano. La pennellata energica e ricca di pathos, che sembra annullare qualsiasi contrasto tra grazia e grossolanità, unifica le due figure nelle quali Boeckl ha rappresentato sé stesso e la moglie in un'apparizione dal valore archetipico. Benché la maniera pittorica di questo artista sia in netta opposizione con le norme accademiche tradizionali, pure nella scelta di soggetti come il gruppo di figure o il nudo femminile, egli si rifà consapevolmente al modello degli antichi maestri. Il linguaggio formale fortemente espressivo, armoniosamente combinato con un cromatismo vibrante, produce un impatto di grande forza suggestiva. L'esempio di Cézanne è anche in questo caso d'importanza centrale nella concezione formale di Boeckl, come si evince da numerose opere, tra cui *Natura morta con piccione* del 1922 (cat. 40).

Con Herbert Boeckl il colorismo austriaco raggiunge uno dei suoi massimi vertici. A partire dalla metà degli anni venti si manifesteranno nuove tendenze che condurranno l'arte europea verso un nuovo plasticismo, mentre in Germania e Austria si imporranno le correnti della nuova oggettività e del realismo magico, anch'esse documentate nella collezione del Leopold Museum con opere importanti. Il museo copre così un ampio periodo della storia dell'arte austriaca che va dall'Ottocento al classicismo moderno e, con le opere di Gustav Klimt, Egon Schiele, Oskar Kokoschka e molti altri, si configura come una meta in grado di attrarre gli appassionati d'arte di tutto il mondo.

NOTE

¹ Citato in C.M. Nebehay, Egon Schiele 1890-1918. Leben. Briefe. Gedichte, Salzburg-Wien 1979, pp. 214-215.

² R. Leopold, Egon Schiele. Landschaften, catalogo della mostra (Vienna, Leopold Museum, 17 settembre 2004 - 31 gennaio 2005), München 2004, p. 102.

³ H. Benesch, Mein Weg mit Egon Schiele, New York 1965, citato in R. Steiner, Schiele, Köln 1999, p. 35.

⁴ Si veda ad esempio E. Lachnit, Im Schatten Kokoschkas. Expressive Tendenzen von Anton Kolig bis Herbert Boeckl, in Österreichischer Expressionismus. Malerei und Graphik 1905-1925, catalogo della mostra (Bruxelles, Musée d'Ixelles, 1998; Stadtgalerie Klagenfurt, 1998-1999), Klagenfurt 1998, pp. 84-87.