

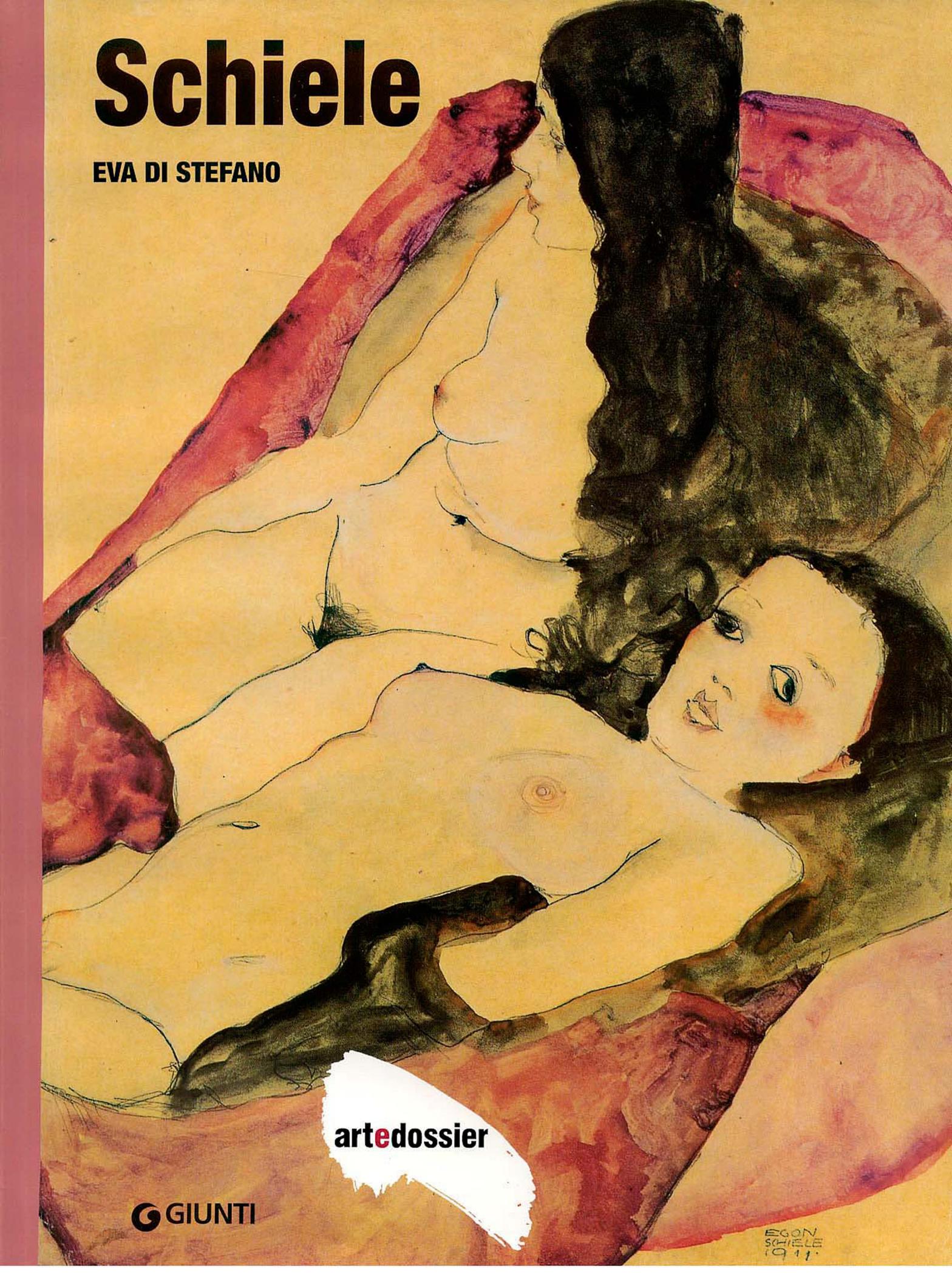
Schiele

EVA DI STEFANO

artedossier

GIUNTI

W. SCHIELE
1898-1918





S

SOMMARIO

Eva di Stefano

«IO, ETERNO BAMBINO»	5
DALLA SECESSIONE ALL'ESPRESSIONISMO	11
LA RICERCA DELL'IDENTITÀ	23
EROS E THANATOS	31
QUADRO CRONOLOGICO	48
BIBLIOGRAFIA	50

In copertina:

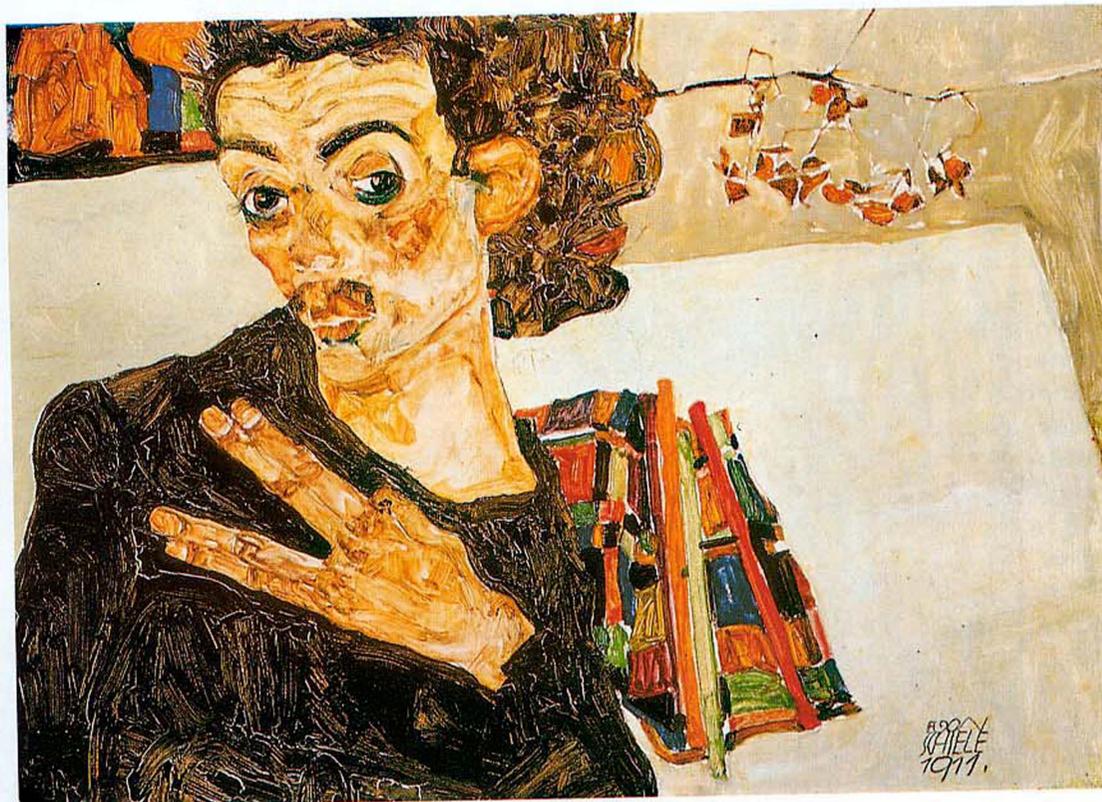
Donne nude distese (1911), New York, The Metropolitan Museum of Art.

Nella pagina a fianco:

Paesaggio con fiume. Veduta di Krumau (1916), particolare; Linz, Neue Galerie, Wolfgang Gurlitt Museum.

A destra:

Autoritratto con vaso nero (1911), particolare; Vienna, Historisches Museum der Stadt Wien.





«Io, eterno bambino»



Nella pagina a fianco:
La scrivania dell'artista
(1914).

È raffigurato
un angolo dello studio
viennese di Schiele
in Hietzinger
Hauptstrasse 101.
Il dipinto è datato
dall'artista 1916,
ma la critica
lo retrodata
di un paio d'anni.

Qui sopra:
Egon Schiele
in una fotografia
probabilmente
di Josef Anton Trcka
(1914);
Vienna,
Graphische
Sammlung Albertina.

Sullo sfondo
della fotografia
si intravede il quadro
Fila di case.

N

EL 1918, MENTRE

si spegnevano gli ultimi fuochi di trincea della grande guerra, l'inverno giocò d'anticipo spodestando l'autunno.

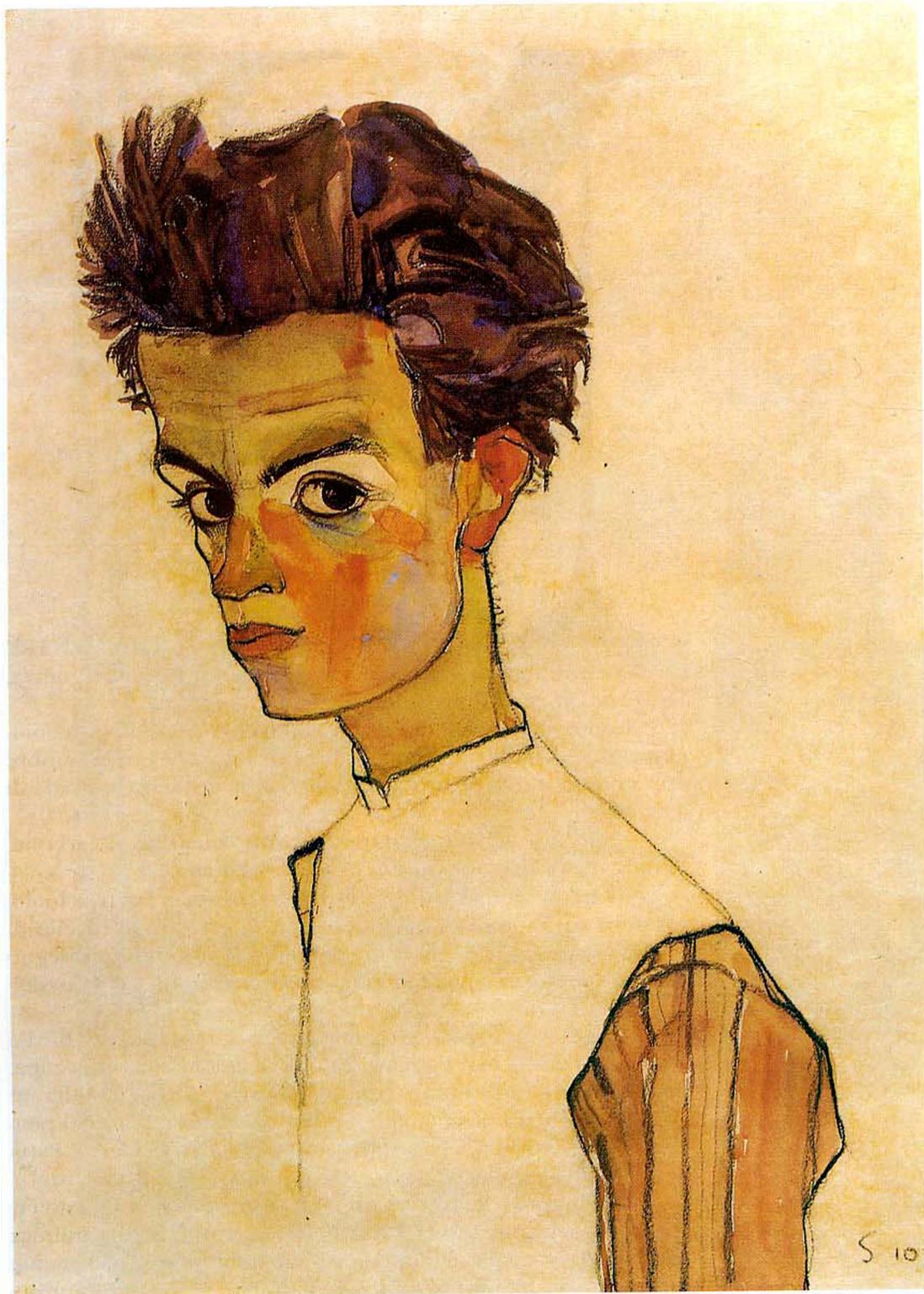
Come un segnale di lutto, l'anomalia metereologica coincide con la disfatta dell'impero degli Asburgo. Si era in ottobre eppure una sottile pellicola di ghiaccio già insidiava le strade di Vienna.

Nelle case le stufe restavano spente, mancava il carbone, l'epidemia di spagnola uccideva più della guerra.

La notte del 31 ottobre la febbre sfinisce Egon Schiele: ventotto anni, una vita incandescente, il successo, il rovello di un tormento oscuro come un presagio. Il suo ultimo disegno risale a tre giorni prima: la morte in presa diretta sul volto della moglie Edith.

«Un eterno sognare / colmo del più dolce esubero di vita / senza tregua – con l'angoscia dentro, nell'anima / divampa, brucia, cresce nella lotta / crampo del mio cuore. / Ponderare – e folle mi agito di mania e desiderio. / Il tormento del pensiero è impotente / senza senso, non raggiunge le idee. / Parla la lingua del creatore e dona / Demoni! Spezzate la violenza! / La vostra lingua – Il vostro segno – Il vostro potere». Questo eccitato autoritratto in versi del 1910 corrisponde alla mimica spezzata degli acquerelli in cui Schiele esibisce impudicamente il proprio corpo: un teatro dell'Io e di parossismi, autopunizioni, desideri senza fine, dove si legge da un lato tutto lo smarrimento, l'inesorabilità, l'egocentrismo di un'adolescenza ostinata a non capitulare, e dall'altro tutta la frustrazione e l'impotenza del tentativo di trovare valore in qualcosa al di fuori di se stesso. «Io, eterno bambino», scrive fiero e disperato l'artista diciottenne, che vive un tempo e un luogo di naufragi, un tempo in cui l'individuo, assediato da una realtà malfida, è portato a interiorizzare artificialmente il mondo e a proiettarvi il dopione della propria angoscia.

La progressiva crisi dell'identità e l'introversione narcisista sono la malattia dell'epoca e uno dei grandi temi d'origine della cultura contemporanea. Tra il 1890 e la prima guerra



Qui accanto:

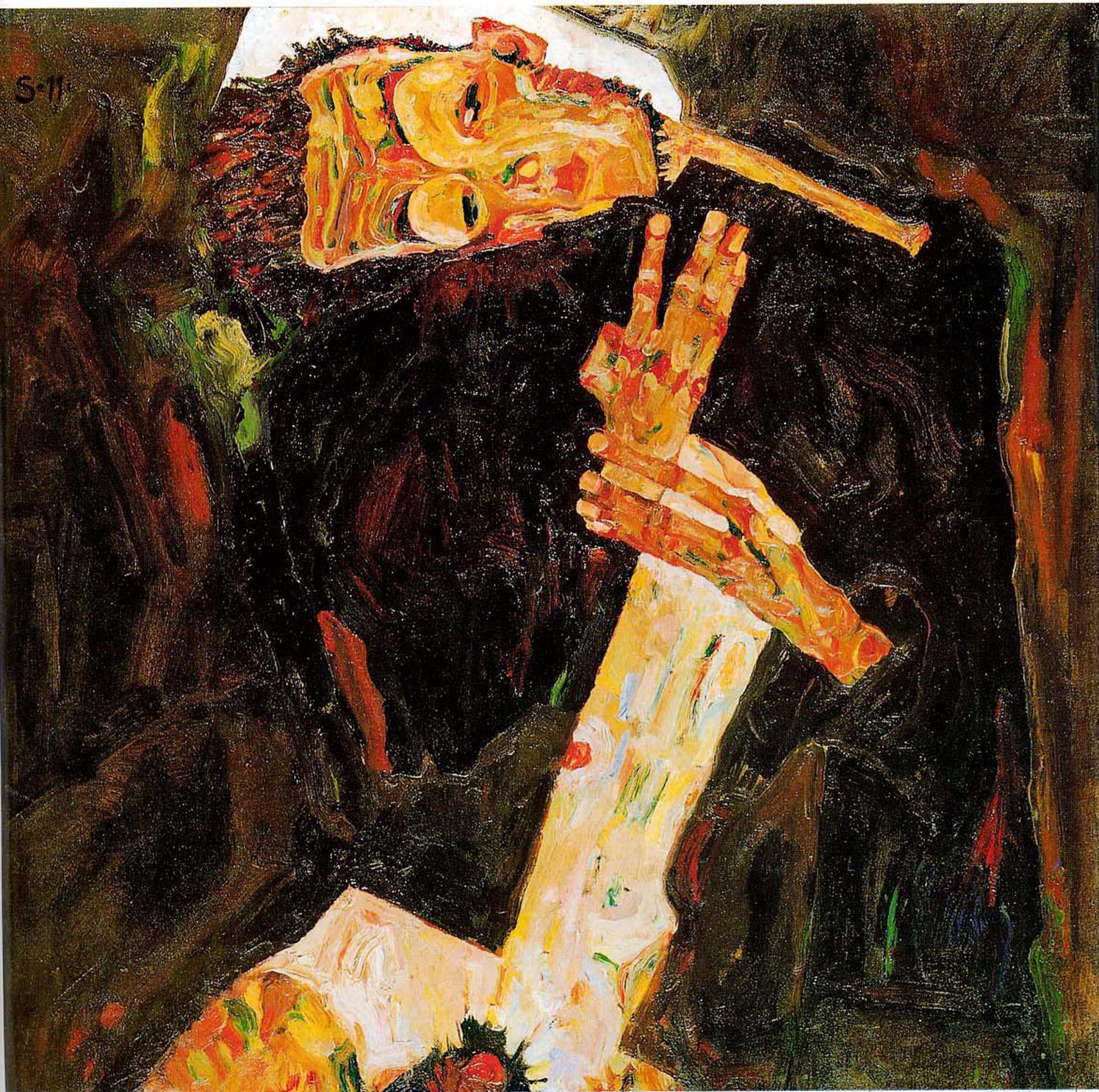
Autoritratto
(1910).

Schiele ha vent'anni, e ha già abbandonato l'Accademia di Vienna, a cui si era iscritto nel 1906. Ha già conosciuto Gustav Klimt; ha già esposto in pubblico dieci opere nella Kaisersaal del convento agostiniano di Klosterneuburg; è già entrato in contatto, attraverso Klimt, con l'architetto Josef Hoffman. Questi gli ha commissionato disegni di modelli di abbigliamento maschile, di calzature, nonché alcune cartoline, per la Wiener Werkstätte, l'associazione di arti e mestieri fondata nel 1903 nell'ambito della Secessione. Nel 1909, su invito di Klimt, ha esposto alla Kunstschau. Nell'anno in cui realizza questo disegno, affitta uno studio nel quartiere periferico di Meidling presso Schönbrunn, dove si può facilmente ritirare, assecondando la sua naturale tendenza all'isolamento.

Nella pagina a fianco:

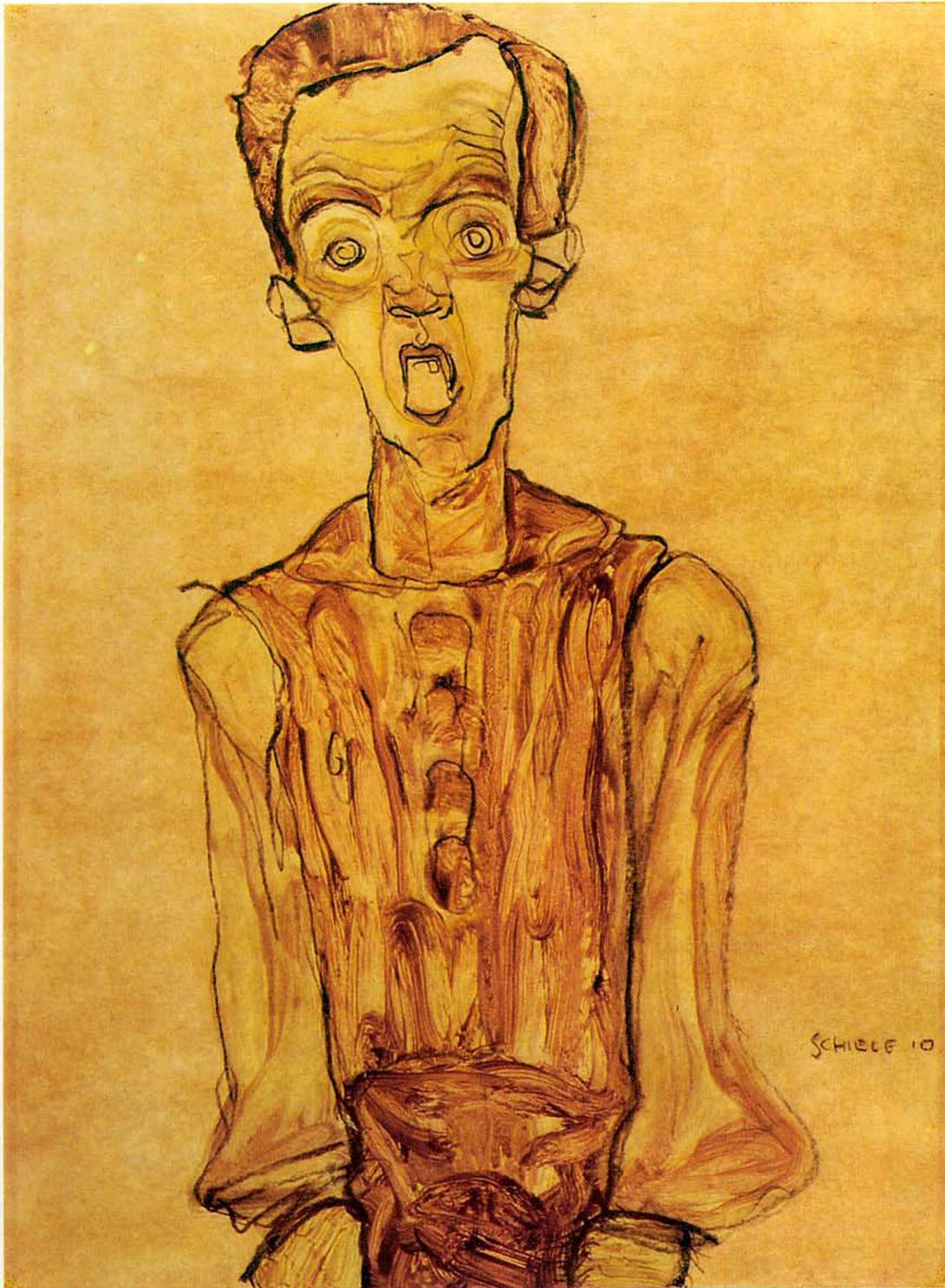
Il poeta
(1911).

mondiale Vienna al tramonto è un laboratorio privilegiato, e la densità della sua esperienza intellettuale è data dall'anticipazione di problematiche che troveranno il loro pieno sviluppo soltanto molto dopo. Se Hofmannsthal e Klimt oppongono alla rovina imminente la loro consapevolezza nervosa e la torre d'avorio della forma, Freud, Wittgenstein, Kraus, Loos, Kokoschka, Schiele esplorano in ambiti diversi la fragilità del linguaggio e gli oscuri sedimenti che abitano la psiche. Svanisce davanti agli spettri l'utopia estetica della Secessione e si muta nel grido solipsistico dell'espressionismo. E sarà proprio Hermann Bahr, che nella Vienna della Secessione era stato l'apo-



stolo dell'estetismo, a registrare, subito dopo la guerra, l'intensità di quel grido: «Mai vi fu epoca più sconvolta dalla disperazione, dall'orrore della morte. Mai più sepolcrale silenzio ha regnato sul mondo. Mai l'uomo è stato più piccolo. Mai è stato più inquieto. Mai la gioia è stata più assente e la libertà più morta. Ed ecco urlare la disperazione: l'uomo chiede urlando la sua anima, un solo grido d'angoscia sale dal nostro tempo. Anche l'arte urla nelle tenebre, chiama al soccorso, invoca lo spirito: è l'espressionismo».

Egon Schiele è un elegante cadetto della decadenza e la sua mano virtuosa, che raccoglie l'eco livida di Munch e il pa-



nico allucinato dello *Sguardo rosso* di Schönberg, resta memore degli arabeschi e delle geometrie dello Jugendstil viennese, e ciò rende singolare il suo espressionismo. La sua ossessione del sesso e della morte è la medesima che inquieta tutta l'esperienza artistica e intellettuale del periodo: Schiele la declina col patetismo rovente della sua intemperante adolescenza e mette a nudo la condizione di fragilità che esaspera colui che è prigioniero di una coscienza di sé troppo acuta.

Come Paul Nizan molti anni dopo in *Aden Arabia*, anche Schiele sembra dichiarare al mondo: «Non permetterò a nessuno di dire che vent'anni sono la più bella età della vita».

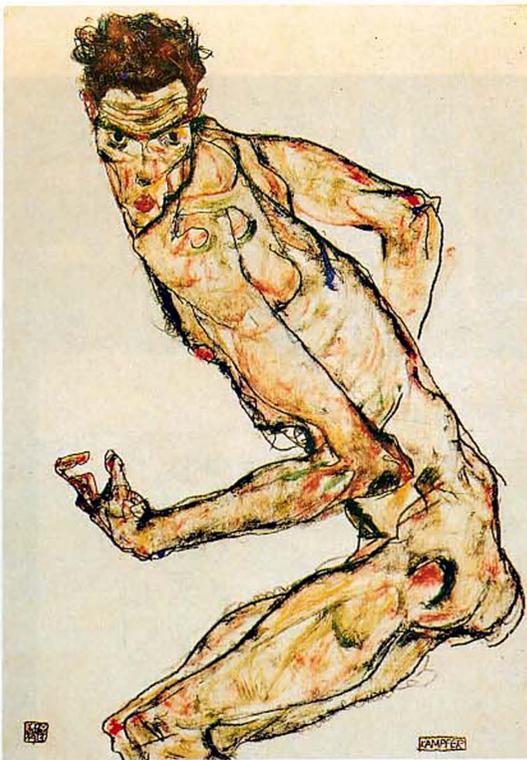


Qui sopra, dall'alto:
Edvard Munch,
Il grido
(1893);
Oslo,
Nasjonalgalleriet.

Richard Gerstl,
Uomo che ride
(1907);
Vienna,
Österreichische
Galerie.

Arnold Schönberg,
Lo sguardo rosso
(1910);
Monaco,
Städtische Galerie.

A sinistra:
Autoritratto
(1910).



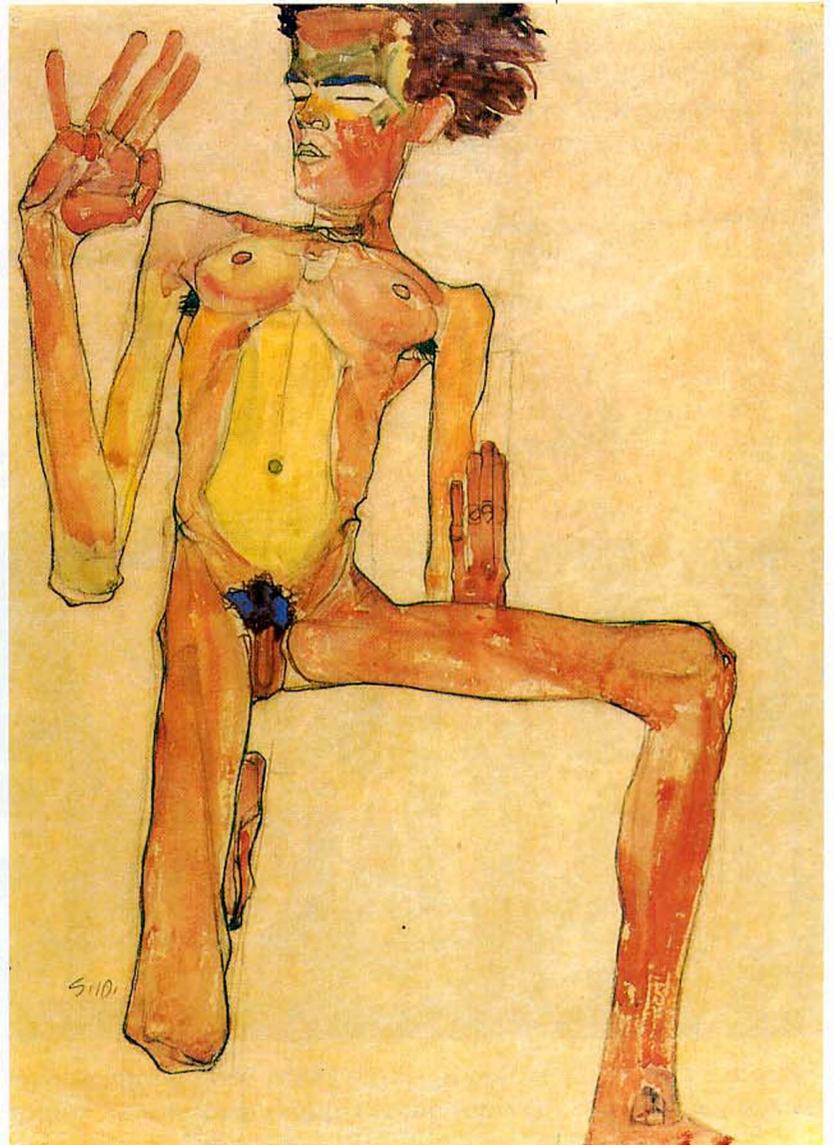
**Qui accanto,
da sinistra:**
Lottatore
(autoritratto)
(1913).

*Nudo maschile
accovacciato*
(autoritratto)
(1917);
Vienna,
Graphische
Sammlung Albertina.

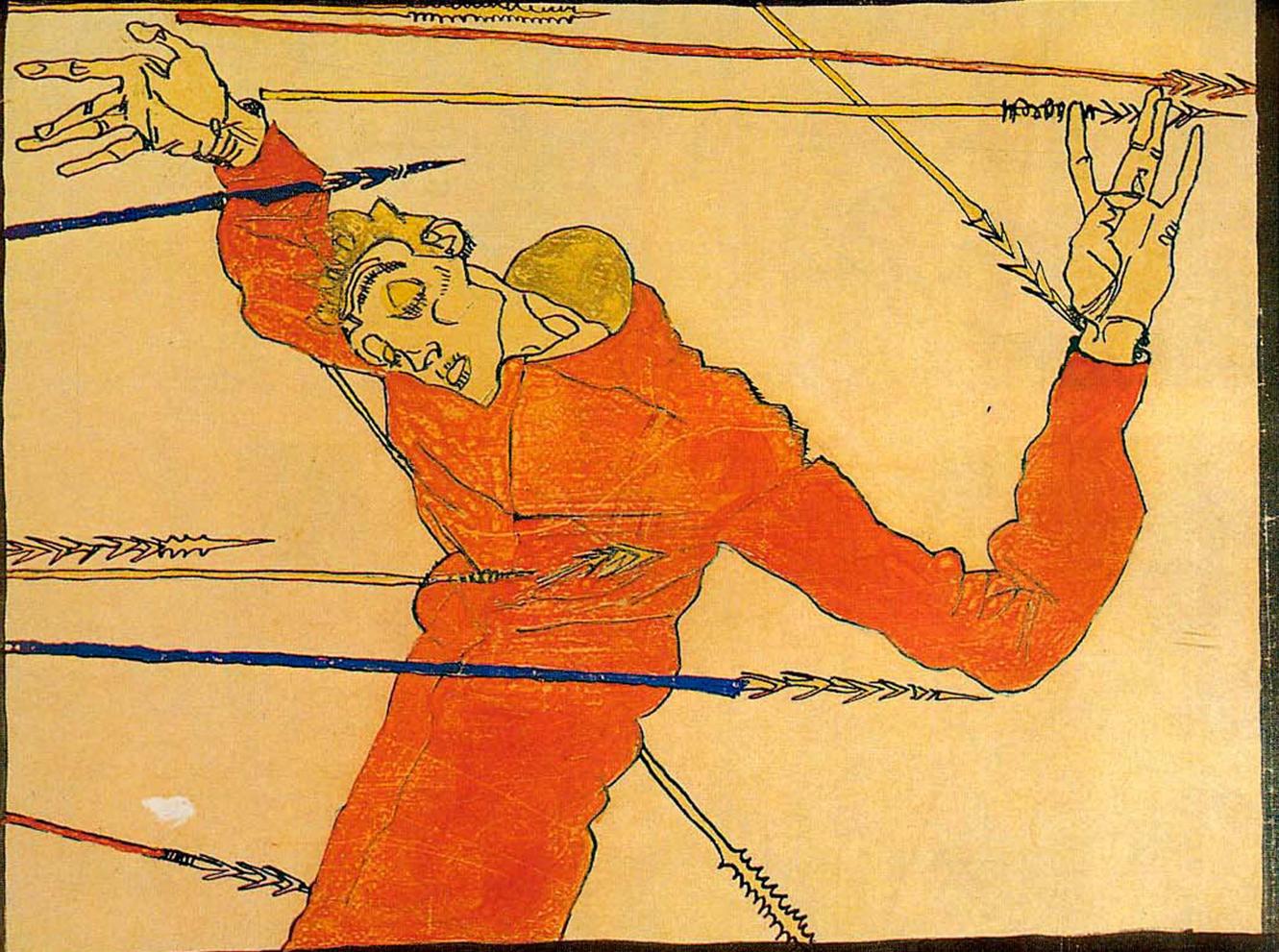


Qui sopra:
*Autoritratto
con testa inclinata*
(1912).

A destra:
*Autoritratto nudo
in ginocchio*
(1910).

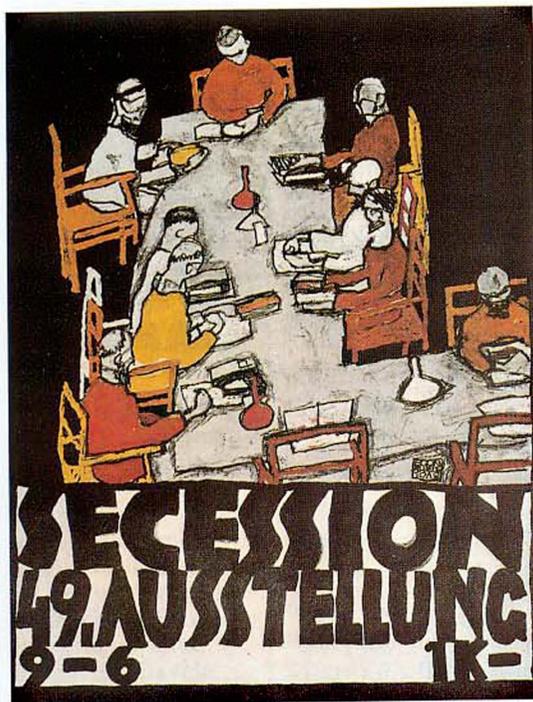


EGON SCHIELE



**GALERIE ARNOT
JANUAR 1915 9-5-1-K**

Dalla Secessione all'espressionismo



Nella pagina a fianco:
Autoritratto come san Sebastiano, manifesto per l'esposizione inaugurata il 31 dicembre 1914 nella Galerie Arnot a Vienna; Vienna, Historisches Museum der Stadt Wien.

Qui sopra:
manifesto per la II. mostra della Secessione (1918); litografia.

L

A BREVE

stagione creativa di Schiele va dal 1908, quando espone per la prima volta, al 1918, quando conquista il successo e incontra la sua morte precoce. Nasce nel 1890 a Tulln sul Danubio, una piccola città poco distante da Vienna. Assieme al profumo di vaniglia e di papavero la sua infanzia respira l'odore ferroso dei treni. Il padre è un funzionario delle Ferrovie imperiali e la famiglia abita all'interno della stazione. Egon, bambino sognatore e introverso, trascorre il suo tempo disegnando vagoni e locomotive. A scuola è distratto, merita buoni voti solo in ginnastica, calligrafia e disegno. Si vede subito che il destino di ingegnere, prefigurato dalla famiglia, va stretto al suo talento naturale. Delle tre sorelle gli è più cara la piccola Gertrud: Gertie. Con lei stringe una complicità affettuosissima ed esplora i primi giochi erotici, i primi turbamenti. Una volta i due ragazzini fuggono insieme in "luna di miele" a Trieste. Gertie sarà la sua prima modella, e il tipo fisico che Schiele continuerà a cercare nei corpi delle bambine che in seguito poseranno per lui. Un disegno del 1910 ne svela il corpo magrissimo, vulnerabile, immaturo, mentre in un ritratto del 1909 Gertie appare come un fiore di roccia, una giovane esilissima donna, chiusa in una tunica che già decanta l'ispirazione klimtiana nell'austerità delle sue tinte francescane.

Il 1905 è un anno cruciale, segnato dalla morte del padre che già da qualche anno soffriva di stati allucinatori dovuti, forse, alla sifilide. Lo scacco paterno marchia a fuoco la sensibilità nevrotica del ragazzo: i temi dominanti della sua opera futura, l'associazione tra sesso, colpa, espiazione, incoraggiata dall'educazione dell'epoca, e l'ossessione della morte e del declino, in cui si rispecchia l'ansiosa consapevolezza della cultura viennese, hanno la loro radice nella storia personale e in questa ferita mai rimarginata. «Non so se vi sia qualcun altro al mondo che ricordi il mio nobile padre con tanta tristezza. Non so chi possa essere capace di comprendere perché io visiti i luoghi che lui usava frequentare e dove posso sentire il dolore [...]. Perché dipingo tombe e tante cose simili? Perché tutto ciò continua a vivere in me», scriverà Schiele nel 1913.

Il ragazzo adesso è deciso a seguire la sua vocazione. Nella scuola di Klosterneuburg, dove la famiglia si è trasferita da qualche anno, ha incontrato un insegnante che incoraggia il suo talento: il pittore Strauch sgrezza la sua tecnica e già individua nella scioltezza nervosa del suo segno un'affinità con Klimt, che il ragazzo Schiele ancora non conosce. Klimt: in quegli anni "l'apostolo del nuovo" è al culmine della sua carriera e del suo periodo "aureo", un mito forte per i giovani artisti. Prima di uccidersi, nel 1908, il giovane Gerstl, altro talento precoce e disperato, lo rifiuta e gli punta contro la propria violenta eruzione di pittura. Al contrario, Schiele lo eleggerà a padre ideale e tutta la sua storia sarà un continuo misurarsi con lui su un trapezio di amore e ambizione, fino alla sera dolorosa del 6 febbraio del 1918, quando ne fissa sulla carta la maschera di morte, e fino alla mostra della Secessione, che lo consacra ufficialmente erede di Klimt nello stesso anno fatale che chiude il destino di entrambi. Spinto da Strauch, Schiele riesce a convincere il suo tutore e ottiene l'ammissione all'Accademia di Belle Arti di Vienna. Nel 1906 il sedicenne vive da solo nella grande città: il più giovane allievo dell'Accademia ha capelli scuri, folti e ribelli, pelle ambrata, l'espressione grave, portamento da dandy, e grandi occhi penetranti «da cui doveva scacciare un sogno» (Roessler).

La sua profonda avversione per il professore Griepenkerl, un intransigente conservatore, non tarda a manifestarsi. D'altro canto già Gerstl, prima di lui, si era scontrato con il professore, che da parte sua sosteneva che quei due allievi ribelli erano stati mandati nella sua classe dal diavolo in persona. Gli studi accademici di Schiele dureranno solo due anni interi: all'inizio del 1909 sarà costretto a lasciare la scuola in seguito a una sua polemica contestazione dei metodi didattici. I rapporti, già difficili, con lo zio tutore Czihaczek si deteriorano del tutto, e al giovane artista viene a mancare il sostegno finanziario. Iniziano i suoi anni di bohème, ma se Schiele resterà sempre a corto di denaro, come documentano le numerose e assillanti lettere ad amici e clienti, ciò dipenderà anche dalla sua cronica incapacità a razionalizzare la spesa: in fondo è un artista abbastanza fortunato, il cui straordinario talento gode di immediati riconoscimenti, e la cerchia dei suoi collezionisti si fa presto abbastanza ampia per un pittore non ancora ventenne. Dopotutto a Vienna esisteva una borghesia illuminata, generosa verso gli artisti giovani, che con il suo favore concreto aveva reso possibile il movimento della Secessione. E non va dimenticato che Schiele ha il pieno appoggio di Klimt, che lo presenta ad alcuni suoi mecenati come i Lederer, che si affrettano a commissionargli il ritratto del figlio. Quando Schiele era andato a cercarlo con la sua cartella di disegni, Klimt, che era di poche parole, si era limitato a metterlo in guardia da un eccesso di talento; ma non aveva dimenticato la visita di quel ragazzo e due anni dopo, nel 1909, lo inviterà a esporre alla Kunstschau, importante manifestazione organizzata dal gruppo dei modernisti. Da parte sua Schiele, che durante gli anni accademici, trasgredendo il divieto del suo professore, frequentava le mostre del gruppo secessionista, traduce inizialmente la propria ammirazione in imitazione esplicita, fino a indossare in atelier un caffetano alla maniera del maestro o a collezionare come lui arte orientale. Il dialogo tra allievo e maestro non resta a senso unico: dopo il 1910 un'eco del grafismo umorale del più giovane sembra insidiare l'armonia delle superfici

Qui sotto:
Gustav Klimt,
Giuditta II
(1909);
Venezia,
Galleria
d'arte moderna.



Qui sotto:

*Ragazza in piedi
con fazzoletto a quadri*
(1908-1909);
Minneapolis,
Minneapolis Institute
of Arts.

In basso:

*Gustav Klimt in camice
da lavoro* (1912 circa).



È evidente in questo disegno il riferimento all'opera di Klimt, l'artista che Schiele maggiormente ammirò e da cui fu aiutato all'inizio del suo percorso artistico. Lo ritrasse più volte nei suoi disegni e nella tela *Eremiti* del 1912; e quando Klimt morì, pochi mesi prima di lui, Schiele scrisse questo accorato necrologio, pubblicato sulla rivista "Der Anbruch" il 15 febbraio 1918: «Gustav Klimt/ Un artista d'incredibile perfezione/ Un uomo di rara profondità/ La sua opera, un santuario».

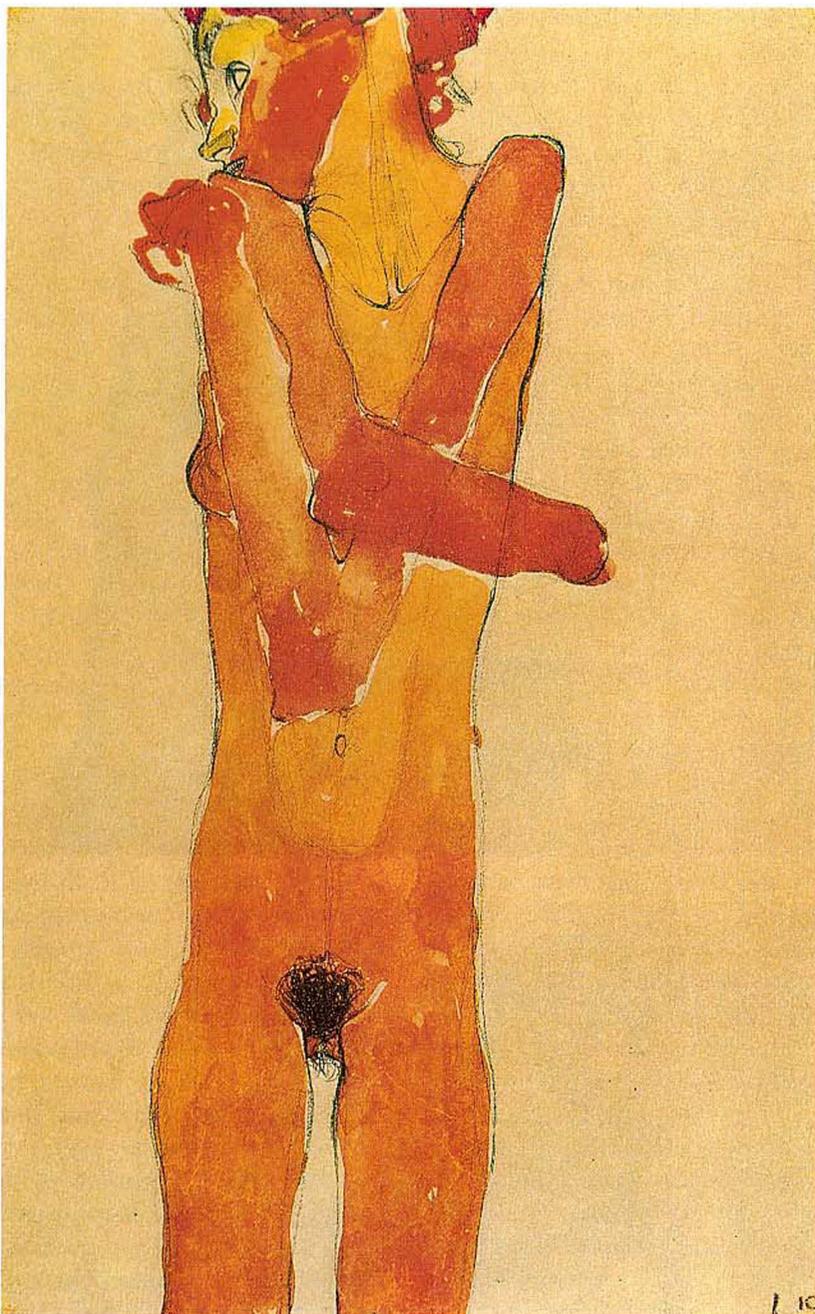


Qui sopra:

Gertrud Schiele
(1909);
matita, olio, argento
e bronzo dorato
su tela.

L'opera fu esposta alla Kunstschau del 1909, alla quale Schiele fu invitato da Klimt e dove espose quattro dipinti a olio e tecnica mista. È questo un evidente omaggio ai canoni rappresentativi e alla ricchezza decorativa introdotta da Klimt.

iridate di Klimt: si pensi per esempio al nervoso intarsio di piani in *La casa del guardaboschi* (1912). Del resto i temi dei due artisti, radicati nella cultura del simbolismo europeo, sono i medesimi – la donna, l'amore e la morte; ma se in Klimt, come in Matisse, si afferma la possibilità terapeutica della forma serena,



Nudo di ragazza con braccia incrociate sul petto (Gertrud Schiele) (1910); Vienna, Graphische Sammlung Albertina.

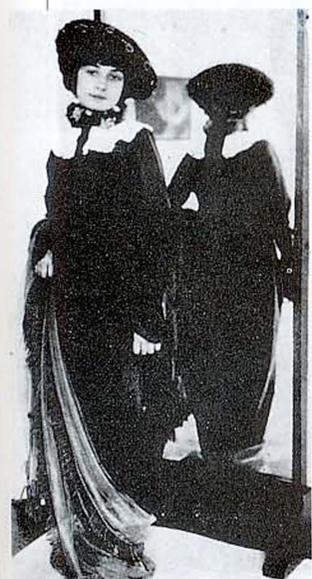
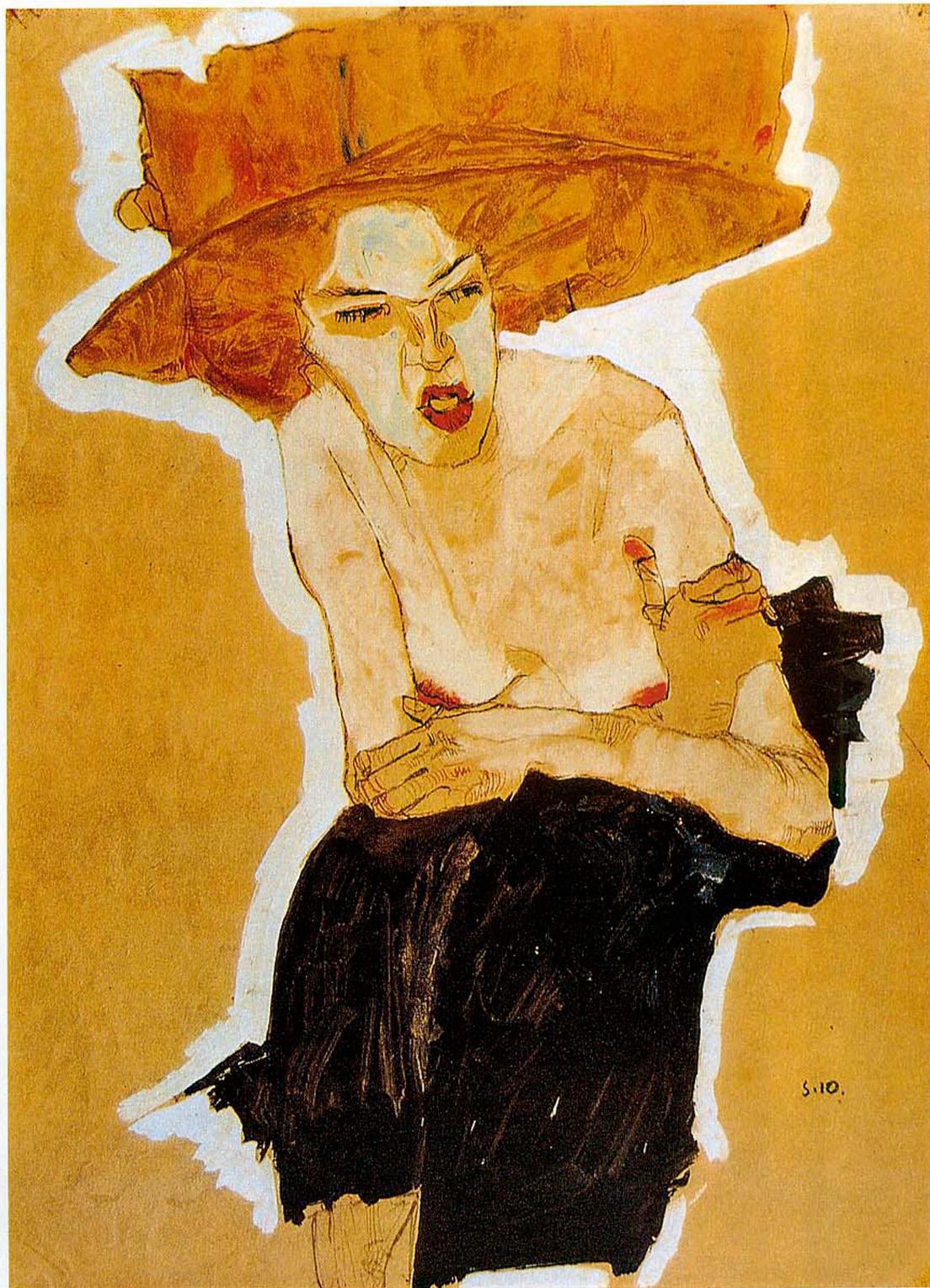
È un ritratto della sorella minore, con cui Schiele ebbe un intenso rapporto affettivo: fuggì con lei a Trieste in "luna di miele" e la ritrasse spesso nuda: fu la sua prima modella, e il tipo fisico che Schiele continuerà a cercare nelle bambine che in seguito poseranno per lui. Gertrud, che era una ragazza bellissima, divenne poi indossatrice nella Wiener Werkstätte, e sposò nel 1914 il pittore Anton Peschka, amico intimo di Schiele: per celebrare il matrimonio aveva dovuto attendere la maggiore età, perché il fratello si opponeva alle sue nozze.

Nella pagina a fianco, dal centro: Gertrud Schiele indossatrice in una fotografia del 1911-1912.

La maligna (Gertrud Schiele) (1910).

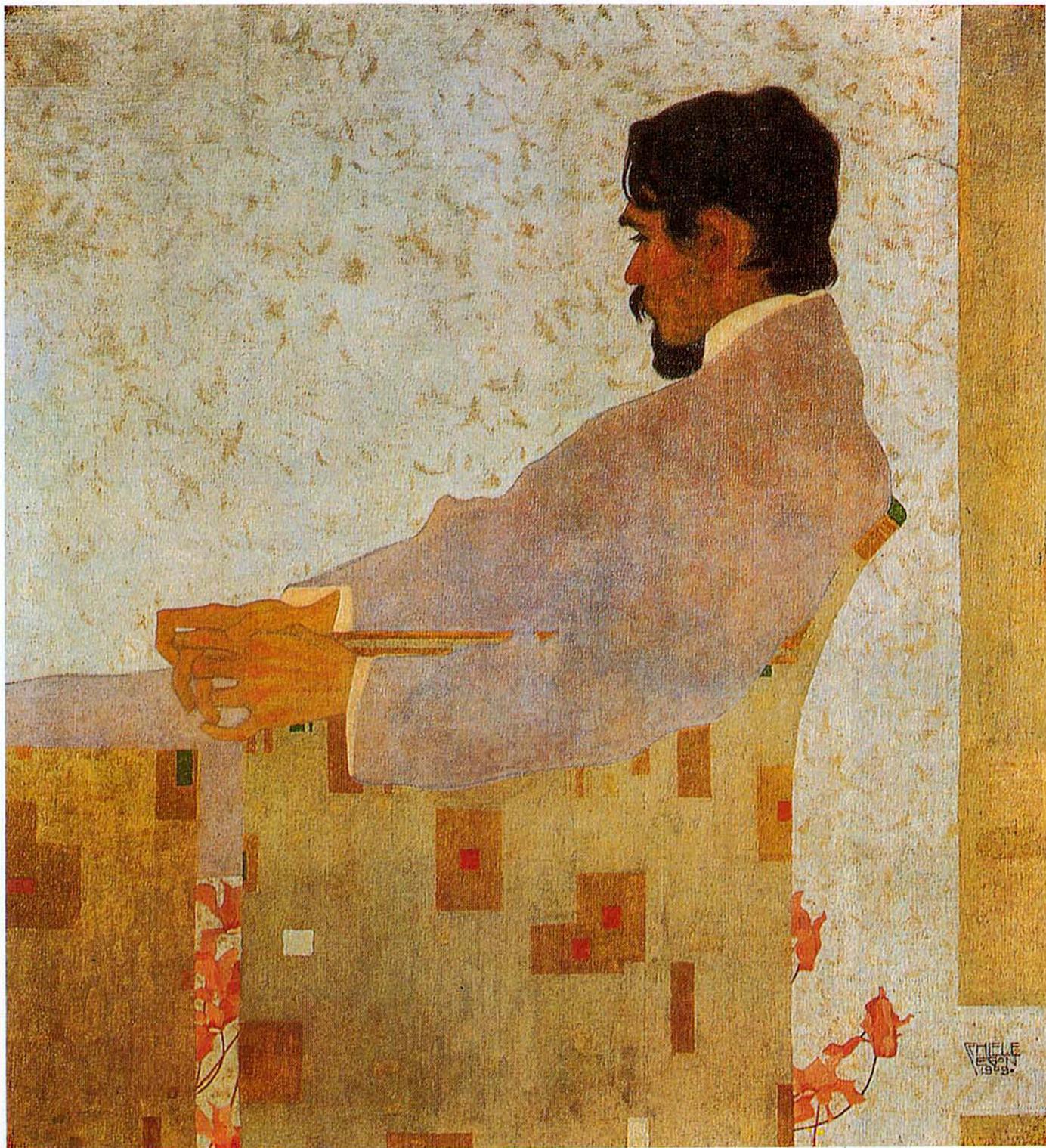
in Schiele l'angoscia sostituisce la malinconia e nell'ipertrofia dell'ego deflagra la malattia della modernità.

Il giovane artista risolve presto e senza mezzi termini quell'oscillazione tra analisi della vita e tentazione di fuga, tra Anatomia e Sogno, che, secondo Hofmannsthal, costituisce la peculiarità della cultura viennese, e che senza dubbio è anche la chiave del movimento artistico della Secessione e del linguaggio modernista dell'astrazione decorativa. Quel segno che Schiele mutua da Klimt viene intensificato e volto non più a ricomporre ma a lacerare. Il sogno si è mutato in incubo e Schiele sceglie la



via dell'anatomia spietata sulla sua stessa pelle: gli autoritratti, le centinaia di disegni in cui Schiele esibisce il proprio corpo contratto con un panico che sconfinava nell'isteria, sono altrettante stazioni di una via crucis, ovvero il narcisismo esperito come martirio in una camera di specchi acuminati come coltelli. Non è un caso che in un manifesto del 1914 si raffiguri come un san Sebastiano trafitto, né è un caso che alcuni suoi autoritratti richiamino alla mente l'iconografia dell'Ecce Homo.

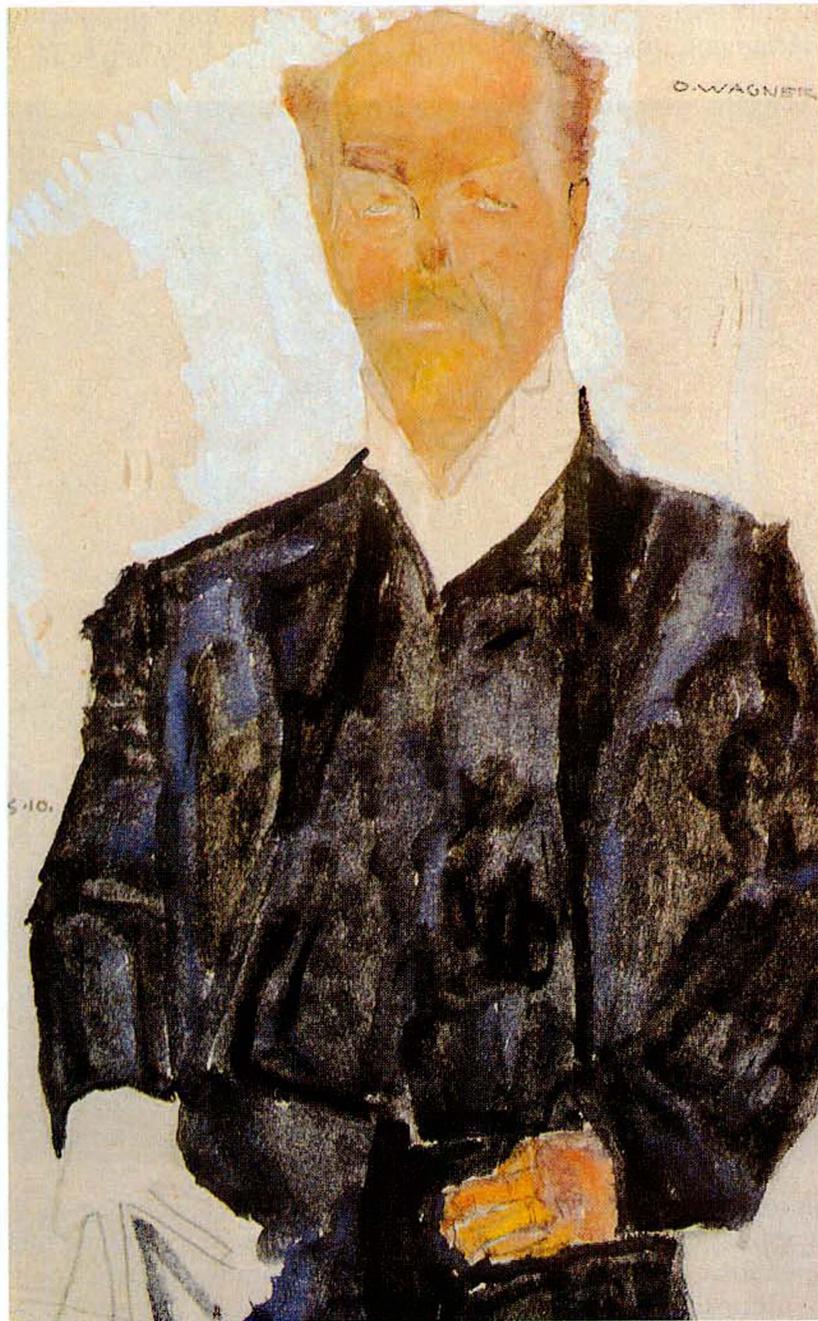
È all'inizio del 1910 che Schiele termina il suo apprendistato e compie il salto sulla sponda del parossismo. La stagione



della mimesi è tanto intensa quanto breve, come un periodo di incubazione necessaria. Schiele ha già esposto nella sua prima mostra a Klosterneuburg una serie di paesaggi piuttosto liberi, quando si tiene a Vienna nell'ambito della Kunstschau del 1908 una retrospettiva di Klimt che consolida l'ammirazione dell'allievo per il maestro, tanto che quelle opere costituiranno i prototipi della sua produzione immediatamente successiva.

Al suo debutto sulla scena artistica viennese nella Kunstschau del 1909, Schiele si presenta come un imitatore di Klimt. Nei due ritratti di *Hans Massmann* e di *Anton Peschka* ripropone

il formato quadrato, lo schiacciamento bidimensionale, la stilizzazione decorativa della *Fritza Riedler* klimtiana, mentre la concentrazione formale ellittica della *Danae*, raggomitolata a uovo sotto la cascata floreale, è affine all'organizzazione del quadro sullo stesso soggetto di Klimt, il quale però a sua volta citerà nel-



la sua *Leda* il ripiegamento introverso della figura di Schiele. Nella *Danae* il giovane artista sperimenta la decorazione klimtiana in metallo, utilizzando rame e alluminio al posto dei costosi oro e argento, ma già in *Donna con cappello nero*, un altro ritratto della sorella Gertie, ridipinge di grigio il fondale originariamente decorato con motivi metallici.

È già il segno della diversione: all'“horror vacui” di Klimt, per il quale la superficie era il tutto pieno del mosaico ornamentale, Schiele oppone la vertigine di uno spazio vuoto che, isolando la figura, contemporaneamente la assedia, la incalza.

Nella pagina a fianco:
Anton Peschka
(1909);
olio, argento
e bronzo dorato
su tela.

È uno dei quattro
lavori esposti
alla *Kunstschau*
del 1909 e raffigura
l'amico che aveva
frequentato con lui
l'Accademia
di Vienna.
Dal 1912 al 1913
Peschka lavorò
nello studio del noto
scenografo Anton
Bioschi che curava
l'allestimento
degli spettacoli
della *Wiener
Hofoper*.

Qui accanto:
Otto Wagner
(1910);
Vienna,
Historisches Museum
der Stadt Wien.

Nel 1910, su consiglio
di Gustav Klimt
e dello scrittore
Roessler, il celebre
architetto volle
conoscere Schiele
e posò per un ritratto
che avrebbe dovuto
essere il primo
di una serie dedicata
alle personalità
della cultura
viennese: Klimt,
Bahr, Altenberg,
Hofmannsthal,
Kraus, Mahler.
Il progetto non
fu realizzato e anche
il ritratto di Wagner
rimase incompiuto.

Allo stesso modo il gesto contratto delle mani, la fissità dello sguardo, la tagliente sobrietà del contorno indicano che un nuovo pathos già turba la lezione klimtiana. L'*Autoritratto nudo*, il primo della sua ossessiva ricerca di specchi, deve a Klimt il formato allungato, la piattezza, la decorazione della camicia che scivola giù dalle spalle; ma lo sguardo ostile, la durezza delle linee, la tensione percepibile nel corpo magrissimo e impudente declamano una nuova volontà di provocazione emotiva. E quel-



la sontuosa camicia che cade dal corpo di Schiele come se l'artista stesse emergendo da una crisalide può essere letta come una metafora: «sfilandosi di dosso la pelle decorativa», scrive Frank Whitford, «il pittore sta entrando in una nuova e più matura fase della sua vita creativa».

Poco dopo, due dipinti, *Susino con fucsie* e *Il girasole*, eseguiti a cavallo tra il 1909 e il 1910, documentano la metabolizzazione del klimtismo e l'affermazione di un proprio stile: il tratto del disegno, senza concedersi morbidezze, ha un andamento sincopato e angoloso; la tensione formale è affidata al protagonismo degli spigoli; il linearismo e l'antinaturalismo secessionista non coincidono più con l'apoteosi ornamentale ma, al contrario, definiscono una nuova essenzialità drammatica. In *Susino con fucsie* Schiele fa un uso eccentrico dello "japonisme": linea e superficie divengono uno strumento di scarnificazione in



modo che la pianta appare come una desolata filigrana, niente altro che una crepa nell'intonaco. Anche *Il girasole*, un soggetto che Schiele riprende da van Gogh, popolarissimo a Vienna dopo le mostre del 1906 e del 1908, e da Klimt, che ne aveva creato una sontuosa versione, è colto nel suo appassire.

I suoi fiori, i suoi alberi parleranno sempre di vita appassita, di foglie vizzate, di umori sterili. Qualcosa di più dello struggimento d'autunno che da piccolo gli riempiva di lacrime gli oc-

Nella pagina a fianco, da sinistra:

Susino con fucsie
(1909-1910);
Darmstadt,
Hessisches
Landesmuseum.

Il girasole
(1909-1910);
Vienna,
Historisches Museum
der Stadt Wien.

A destra:
Albero d'autunno
(1912).

Qui sotto:
Castagno
in riva al lago
di Costanza
(1912).



chi: «Interiormente, nel segreto del proprio essere e del proprio cuore, anche in piena estate si può vedere e sentire un albero autunnale», scriverà Schiele nell'agosto del 1912. A quel momento risale *Albero d'autunno*, versione ancora più scarnificata del *Susino* del 1909: la pianta spoglia e ritorta non è ormai che un ragno essiccato sul muro, immagine essenziale di morte. «Tutto ciò che sta vivendo è già morto», scrive, e cerca nella natura lo specchio dell'esperienza angosciata della precarietà; così ovunque giri lo sguardo non scorge che lo strazio e la minaccia della vanitas e in ogni albero in fiore vede già l'albero secco. «O morte! Silenzio e infanzia: arco cadente dell'anima malata»: la nota dolorosa risuona nel verso del poeta austriaco Georg Trakl come un'eco. La ferocia del mondo ha spezzato il ciclo della rinascita, e Schiele va sotto gli stessi cieli lividi del poeta, e per gli stessi giardini nudi, per gli stessi viali amari di una città

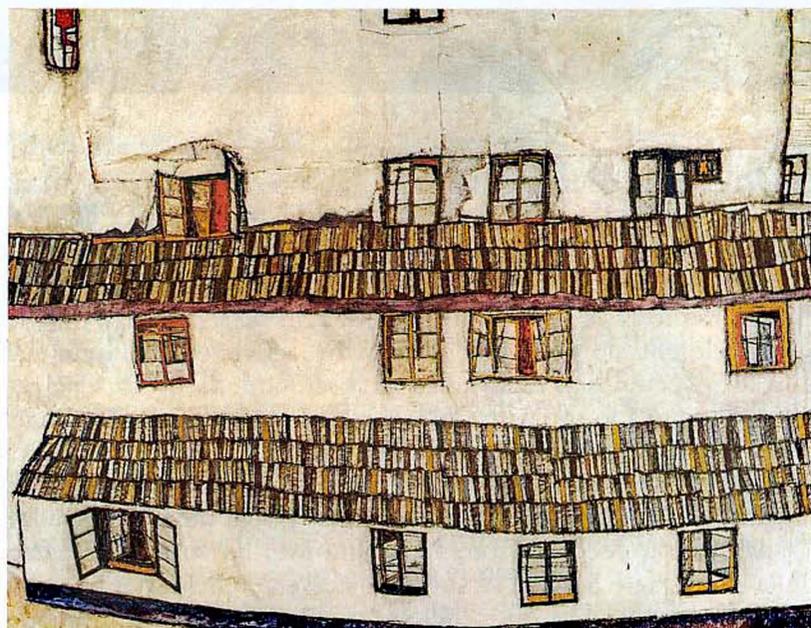


senza più altre stagioni della mente e del cuore se non l'autunno, un autunno senza fine.

«Il lutto cosmico è la musa della sua arte e il suo ritmo è seducente»: il critico Arthur Roessler non ha esitazioni davanti alle opere che segnano la prima tappa della maturazione stilistica del giovane pittore. E l'amicizia con l'influente Roessler, che diventerà il suo biografo, apre a Schiele già nel 1910 la strada dell'affermazione personale e della committenza. A quel punto il passaggio dalla Secessione all'espressionismo è un fatto compiuto. L'itinerario è analogo a quello di Kokoschka: ambedue

Qui sopra:
Periferia
(1914).

In basso:
Finestre
(1914);
Vienna,
Österreichische
Galerie.





nati dalla costola di Klimt, ambedue dominati dalla tensione a scavare la verità interiore, ambedue ossessionati dalla visione del corpo umano come materializzazione di forze psichiche e dalla stessa disperazione di morte. Se però la disgregazione del linguaggio secessionista operata da Kokoschka è spettacolare, quella di Schiele è invece una metamorfosi senza rotture. E se il tema della vanitas si traduce per Kokoschka in barocca decostruzione dell'immagine, l'espressionismo macerato di Schiele rimanda al gotico come le figure scarnificate delle sculture Jugendstil di Georg Minne.

In sostanza Schiele non stravolge la cultura figurativa della sua formazione: l'intensificazione del segno e del colore derivata da Toulouse Lautrec, il linearismo strutturale e nervoso appreso da Klimt, la geometria della superficie, le tessiture e le cadenze ritmiche del gusto decorativo secessionista; piuttosto ne piega il segno a una secchezza angolosa, affida ai contorni della figura una tensione espressiva insostenibile, come sul punto di esplodere, e rende rovente lo spazio vuoto attorno.

Se la pittura di Klimt può essere accostata alla musica di Mahler, Schiele è prossimo a Schönberg. Eppure quella linea tagliente, cruda, talora fragile, talora impetuosamente fuorviante, che procede per dissonanze e lacerazioni, dà l'impressione di una continuità ininterrotta che guida con fermezza l'occhio di chi guarda.

Resta vigile in lui l'attenzione alla struttura del dipinto e al primato del disegno in contrasto con l'indifferenza degli espressionisti per le convenzioni estetiche. Le sue opere sono un arco teso, una situazione al limite, dove la linea si acuisce nello sforzo di rompere dall'interno quella forma a cui è saldamente legata. E questo conflitto lascia crescere la loro intensità.

La città che sale
(1915).

È uno scorcio di Krumau, la cittadina boema in cui Schiele si trasferì nel 1911, preventivando un lungo soggiorno. Vi rimase invece pochi mesi, costretto ad andarsene dall'ostilità e dalla diffidenza degli abitanti del paese, scandalizzati dai soggetti delle sue opere.

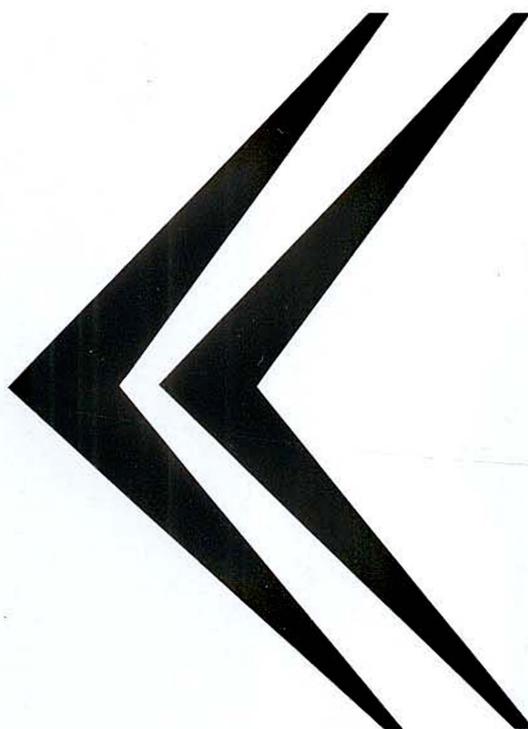
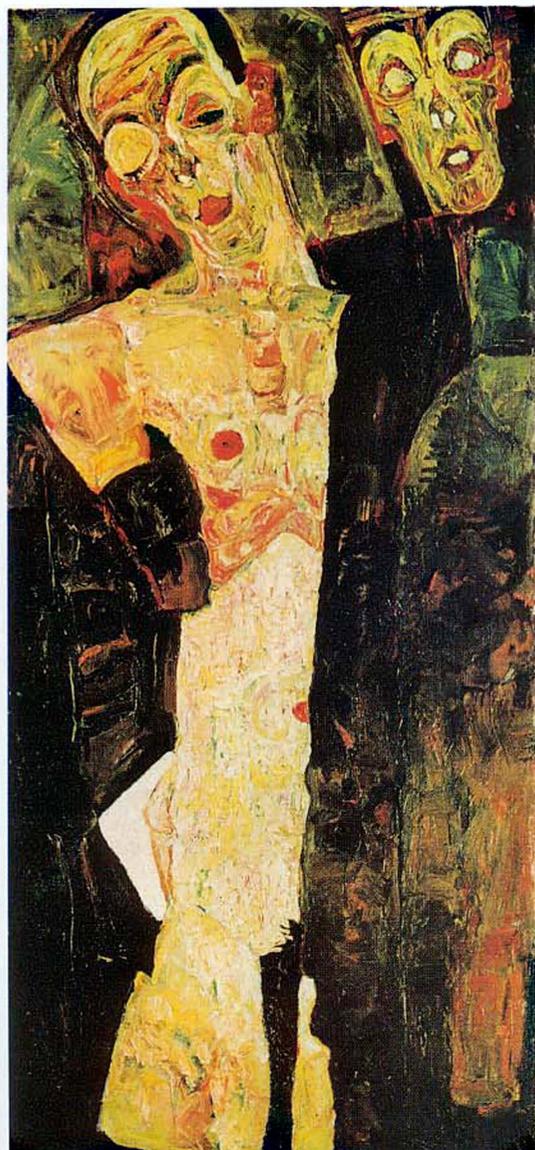


Qui sopra:
La madre morta
(1910).

Il dipinto appartenne
allo scrittore Roessler
e fu esposto nel 1912
alla mostra dello
Hagebund a Vienna.

Nella pagina a fianco:
Il profeta (1911);
New York,
Marlborough
Gerson Gallery.

La ricerca dell'identità



LA GENTE VIVEVA

nella sicurezza», scrive Kokoschka nella sua autobiografia, «ciò nondimeno erano tutti pieni di paura. Io lo avvertii attraverso il loro raffinato modo di vivere che derivava ancora dal barocco; io li dipinsi nella loro ansietà e nel loro panico».

Il bisogno di verità ha ormai spodestato il desiderio della bellezza e, come Kokoschka, anche Schiele ha lo sguardo lungo che scava dentro e oltre la maschera del contegno sociale alla ricerca della patologia. La fisionomia, che in Kokoschka deflagra per la spinta dell'interiorità, in Schiele invece si contrae nello spasmo; ma il problema è lo stesso: rendere visibile la verità profonda della condizione umana.

Tra il 1910 e il 1912 Vienna diventa il laboratorio della ritrattistica moderna, che non celebra l'individuo nel suo ruolo, nella sua compiutezza e nel suo orgoglio, ma al contrario ne denuncia il disagio, il lato oscuro e a volte perfino sinistro: un nuovo protagonismo dell'anima che si manifesta come inguaribile malattia del corpo. E non sorprende che ciò accada a Vienna: è la stessa epoca in cui Freud esplora i meccanismi dell'inconscio, in cui l'interesse per la psiche permea ogni campo della cultura.

Le figure dipinte da Schiele sono come quei personaggi di Ibsen e Strindberg il cui comportamento appare come il risultato di forze interiori sconosciute e incontrollabili. Ogni ritratto è una cella d'isolamento: *Herbert Rainer*, *Poldi Lodzinsky*, *Max Oppenheimer*, *Karl Zakovsek*, *Eduard Kosmack*, *Arthur Roessler*, rigide marionette malate di solipsismo, costrette da fili invisibili in una posa sconnessa e innaturale, inchiodate nell'inflessibilità di uno spazio vuoto senza ancora né sostegni. Il mondo esterno al soggetto è terra di nessuno, la sua misura non è che il repentino svolgersi di un'articolazione inedita, la flagranza di un gesto, di uno spasmo.

Le mani sono sempre troppo grandi e ossute, enfatiche e prive di grazia, con le nocche gonfie: si accartocciano in un crampo nodoso, o a dita tese si levano come uno scudo contro l'assenza che stringe, parano il colpo e fendono il nulla. A vol-



Qui sopra:
Max Oppenheimer
(1910).

A destra, dall'alto:
Karl Zakovsek
(1910).

Il pittore Zakovsek studiò con Schiele all'Accademia di Vienna e fu tra i fondatori del Neukunstgruppe.

Herbert Rainer
(1910);
Vienna,
Österreichische
Galerie.

Nella pagina a fianco, dall'alto:
Eduard Kosmack
(1910);
Vienna,
Österreichische
Galerie.

L'atteggiamento del trentenne editore riprende il celebre *Pubertà* di Munch. Schiele sottolineò la fissità magnetica dello sguardo di Kosmack, esperto ipnotizzatore.

Arthur Roessler
(1910);
Vienna,
Historisches Museum
der Stadt Wien.

Letterato e scrittore, Roessler conobbe Schiele nel 1909 in occasione della prima collettiva del Neukunstgruppe e fu il primo critico d'arte che apprezzò il giovane artista.







Erich Lederer
(1912-1913).

Commissionato da August Lederer, il facoltoso padre di Erich, il ritratto fu realizzato a Győr in Ungheria, dove Schiele era ospite, durante il periodo natalizio. Ai Lederer Schiele fu presentato da Klimt, che era stato amico e insegnante di Serena Lederer, madre di Erich.

te, come nel caso di *Herbert Rainer*, non sono solo deformi ma aliene, arti autonomi, escrescenze antianatomiche, malsane materializzazioni dell'energia in gabbia.

In questi dipinti il colore è in sordina, all'intensificazione espressiva provvede la linea acuminata dei contorni: Schiele per ora resta soprattutto un disegnatore sublime, non sfrutta le potenzialità della pittura a olio, ma si limita a trasferirvi la propria tecnica di acquerellista.

Nei disegni acquerellati di questa prima fase, una produzione straordinaria per numero e qualità, Schiele va affinando sempre più il segno passando dal carboncino iniziale alla matita e a una linea più veloce e aguzza, usa dapprima solo verdi acidi, rossi forti, aranci brillanti, più tardi si spinge nelle gouache verso toni più profondi o più delicati, spesso drammatizza i contorni con un effetto aura, un alone bianco di contrasto alla maniera di Toulouse Lautrec. I soggetti sono bambini proletari dal corpo già guasto, ragazzine magre e un po' torbide, al limite della pubertà, modelle spigolose, vulnerabili e sprezzanti. Figure dell'alterazione e della disarmonia: in loro Schiele insegue se stesso, il proprio conflitto e il proprio disagio.

Allo stesso modo i ritratti degli amici sono estensioni dell'Io: la strana luce negli occhi di Poldi Lodzinsky, la luciferinità di Oppenheimer, la scheletrica malinconia di Zakovsek, lo sguardo infollito di Kozmack, la spastica concentrazione di Roessler, sono altrettanti specchi in cui Schiele cerca il volto della propria instabilità. Inizia la serie inquietante dei suoi autoritratti. Il suo stesso corpo diviene l'attore di una disperata, incontrollabile pantomima, dove il più impietoso realismo coincide con il massimo dello straniamento.

Schiele si guarda addosso con lo stesso sentimento turbato del giovane Törless nel romanzo dello scrittore viennese Robert Musil: «Quando immaginava il corpo libero dai vestiti [...] ai suoi occhi apparivano immediatamente movimenti contorti, irrequieti, una torsione delle membra e una deformazione della spina dorsale, quali si potevano vedere nelle raffigurazioni dei martirii, e nei grotteschi spettacoli degli artisti da fiera».

La gestualità a effetto corrisponde al futuro repertorio del teatro espressionista, che avrà dopo la guerra la sua stagione. Probabilmente nell'elaborare le sue pose esasperate Schiele fu influenzato dall'amicizia con Erwin Osen, artista, avventuriero e attore, che nei suoi numeri teatrali gesticolava in modo artefatto ispirandosi a volte agli alienati di cui osservava attentamente i movimenti a scatti all'interno dell'ospedale psichiatrico di Vienna. Negli autoritratti l'artificio delle pose e delle inquadrature, le amputazioni, l'enfasi del nudo, della magrezza e della smorfia funzionano come una provocazione: il pubblico è costretto a farsi voyeur dell'autorivelarsi dell'artista e dei suoi vizi solitari, e allo stesso tempo l'artista, esibendo la propria carne, denuncia una condizione di tutti. È il tema della fragilità umana, del panico che invade l'involucro gracile del corpo, delle sue metamorfosi nelle forme dell'orrore e della follia: una disperata ricerca di identità che si consuma tra i due estremi del male psichico e del male sociale. È qualcosa di simile allo strazio di cui parla Artaud a proposito di van Gogh: «Il suo corpo è stato il campo di un problema intorno al quale, dalle origini, si dibatte lo spirito iniquo di questa umanità, quello del predominio della carne sullo spirito, o del corpo sulla carne, o

dello spirito sull'uno e sull'altro. E dov'è in questo delirio il porto dell'Io umano?».

Isolato, veggente, martire: una concezione del proprio ruolo che Schiele condivide con molti artisti del Novecento. Con quel gesto della mano che, tirando la gota in giù, indica l'occhio, nell'*Autoritratto con la mano sulla guancia* (1910), allude all'indispensabile capacità visionaria e introspettiva e si autodefinisce come l'eletto, colui che vede là dove gli altri restano ciechi, colui che assume su di sé quel dolore che la vista troppo acuta gli reca, un nuovo Cristo che espia il mondo senza redimerlo.

Allo stesso modo la mano con le dita divaricate che, nell'*Autoritratto con vaso nero* (1911), è levata a proteggere il petto e contemporaneamente a indicare il punto da colpire, evoca il gesto di un santo medievale. E la strana sagoma del vaso dietro la testa appare quasi un'aureola di tenebre, una dura nube di sciagura che raddoppia il profilo dell'artista-martire suggerendo una sua seconda, più oscura identità, un "inquilino nero" insediato nel suo corpo troppo stretto che costringe a piegarsi e a torcersi sotto l'urto dell'impossibile coabitazione.

Il tema della personalità divisa e del Doppio, che così profondamente aveva permeato la cultura del romanticismo tedesco, affascina Schiele che vi dedica una serie di dipinti – i doppi autoritratti – tra il 1910 e il 1911. Nella prima versione, oggi perduta, di *Colui che vede se stesso* (1910), titolo che probabilmente deriva dalla lettura di Rimbaud, l'artista scosta il sipario col suo corpo nudo; ma dietro le sue spalle incombe un sosia pronto a sussurrargli nell'orecchio qualcosa di segreto e terribile e a manovrarlo come un burattino. Ecco che l'"inquilino nero" è uscito dall'ombra e la sua minaccia si è fatta più esigente. Schiele si è già scavato troppo dentro per evitare l'incontro devastatore con l'altro se stesso, lo specchio scuro che annuncia al proprio ospite la follia o la morte, colui che dimora nell'inconscio ed è intento a lacerarlo, colui che è allo stesso tempo il proprio fantasma e il proprio assassino. Non c'è sentimento al mondo che possa rappresentare meglio "l'orrore": nella stessa città in quei giorni Georg Trakl dà questo nome a una poesia, dove il poeta, guardando la propria immagine allo specchio, comprende di essere solo col proprio assassino.

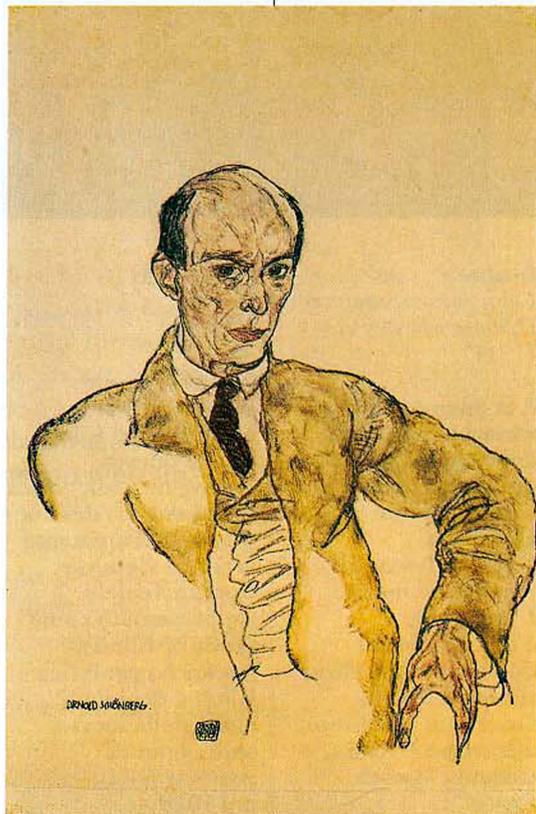
In *Il profeta* (1911), la variazione più interessante dal punto di vista pittorico, il Doppio è già maschera spettrale, è il cadaverico fratello siamese del personaggio sonnambulo in primo piano. Ancora più esplicita la seconda, ipnotica, versione di *Colui che vede se stesso* (1911), ovvero *L'uomo e la morte*. l'alter ego è uno spettro che cinge tra le sue braccia il protagonista, che a sua volta ha il volto già scarnificato con le stimmate del teschio. Un macabro "memento", che ha le sue radici nella tradizione medievale germanica, riproposta tra Otto e Novecento negli autoritratti di artisti come Böcklin, Corinth, Munch, Ensor.

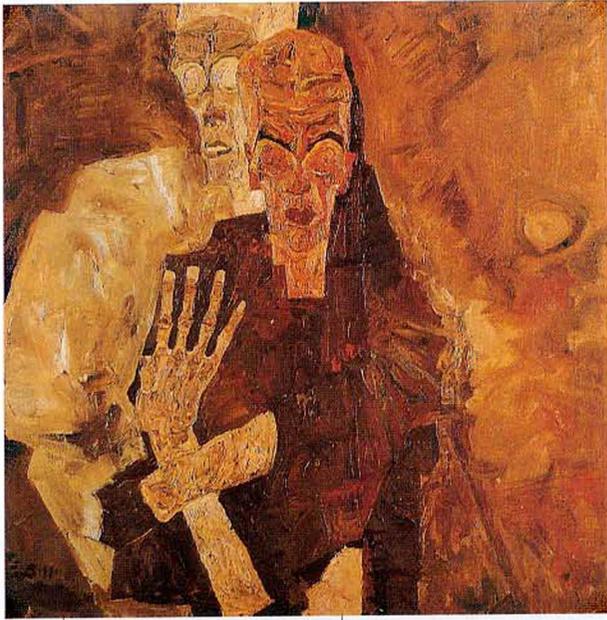
Il tema del doppio autoritratto tornerà ancora in un dipinto del 1915, *Levitazione* (intitolato anche *Trasfigurazione* o *I ciechi*), dove le due figure, come due foglie secche, fluttuano dolorosamente nel loro saio di terra sopra un incastro di pietre. La prima, i cui piedi toccano ancora il suolo, indica col gesto consueto l'occhio veggente e con l'altra mano il proprio sosia, un corpo astrale sospeso tra il cielo e la terra ma pesante come una roccia e dallo sguardo già comatoso e rovesciato



Qui sopra:
Carl Reinighaus
(1910).

Qui sotto:
Arnold Schönberg
(1917).





In alto:
Colui che vede se stesso
(*L'uomo e la morte*)
(1911).

È la terza e ultima variazione del tema del doppio ritratto, qui svolto in chiave esplicitamente allegorica, come malinconico "memento mori". L'immagine è di ascendenza tipicamente nordica, risale a Baldung Grien e al Medioevo, attraverso Böcklin, Corinth, Munch, Ensor.

Qui sopra:
Eremiti
(1912).

Dietro le spalle di Schiele è raffigurato Klimt. Anche questa immagine è allegorica (l'isolamento dei due pittori nell'ambiente artistico viennese, oppure Schiele rappresentato come erede di Klimt), ma anche profetica: Klimt e Schiele vicini nella morte, sopraggiunta per entrambi nel 1918.

all'interno. Tra i dipinti di Schiele, questo è il più enigmatico: nella sua geometria deformatrice i significati si contraggono tanto che in quell'immagine di sdoppiamento sensitivo, simile a quello che, secondo alcuni, esperirebbero i moribondi, si legge anche l'allegoria di una redenzione impossibile.

Elaborando il tema del Doppio come oscillazione tra la coscienza della realtà – la figura che tocca il suolo e ci guarda con il suo occhio tondo – e l'incoscienza, ovvero una coscienza superiore – la figura che si dondola in alto abbassando le palpebre – Schiele non illustra il tema della rinascita, il passaggio mistico dell'asceti, la conquista di sé e di un punto di vista più alto, ma piuttosto un ostinato e inutile pendolo tra la vita e la morte e il serrarsi di una gabbia ancora più dolorosa.

L'ossessione funesta che invade interamente l'immaginario di Schiele prende corpo proprio nella prima serie di autoritratti eseguiti tra il 1910 e il 1911. Appartengono a questo periodo altri dipinti drammatici come *La madre morta* (1910), dominato da un notturno colore di terra, che fa risaltare il chiarore stellare del bambino ancora vivo, tragicamente prigioniero del grembo trasparente della madre senza vita. Il motivo della trasparenza del ventre materno è analogo in *Visitazione* (1898) di Margaret Mac Donald, che a sua volta probabilmente si ispira a un patetico dipinto preraffaellita, *Ecco, vostro figlio, signore* (1857), di Ford Madox Brown. Modelli lontani o coincidenze non importa, perché il pathos spoglio e l'intensità della sintesi formale, giocata sui tre elementi chiari – la mano e il volto della madre, l'ovoide amniotico che contiene il bambino – fanno di quest'opera una delle più riuscite della sua prima fase creativa nonostante il suo sentimentalismo.

Parecchie altre opere dell'artista si concentreranno sullo stesso soggetto, e la sua insistenza sulla "madre morta", o infelice o in qualche modo mutilata, parrebbe rientrare nella generale predilezione degli artisti espressionisti per gli "umiliati e offesi", per l'universo delle vittime e dei torturati dall'esistere. Si tratta invece di uno stereotipo della letteratura naturalista ottocentesca, dove si sprecano scene di madri agonizzanti e patetici orfani. E il motivo della "madre morta" si presenta puntualmente, e non senza una vena di compiaciuto sadismo, nelle illustrazioni di tanti artisti simbolisti: si vedano per esempio *Morte* (1887) e *Madre morta* (1889) di Klinger o *Madre piangente* (1890) di Georg Minne. Sono immagini, queste, in cui la profonda parentela simbolica tra maternità e principio di morte viene a presentarsi in chiave patetica e commovente, epurata di ogni contenuto minaccioso. Ma le immagini delle "madri morte" appartengono in fondo alla stessa cultura misogina in cui prosperano le proterve eroine di Beardsley.

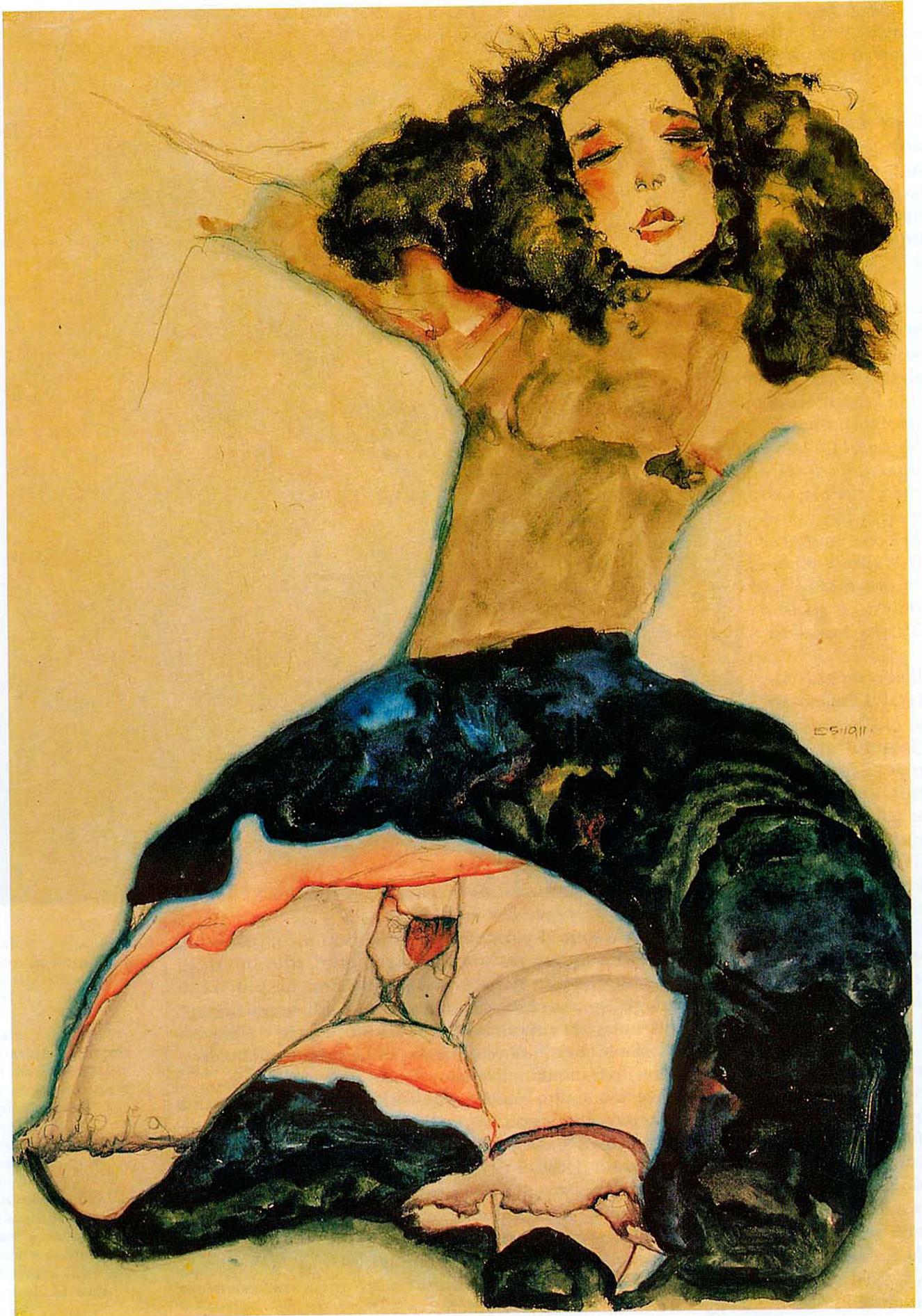
In un altro dipinto sul tema, *La donna incinta e la morte* (1911), Schiele si ispira direttamente a *La speranza* di Klimt. Suggestiva per il suo goticismo espressivo, l'opera non possiede quella stratificazione di significati che è possibile leggere nella tela klimtiana. L'artista si concentra sul contenuto più immediato: la minaccia che grava sulla vita ancora prima che abbia visto la luce. Il ventre della donna emana una luminosità rovente in contrasto con lo scuro mantello della morte che appare nella veste di un monaco spettrale. Raramente Schiele è elusivo, condivide i temi simbolisti e le ambizioni allegoriche di artisti come Klimt e Hodler, ma gli è estranea la loro polivalenza:



le sue allegorie sono il più delle volte a senso unico, più vicine spiritualmente, anche se non stilisticamente, alle opere di Munch. Come l'artista norvegese, Schiele non ha più via di scampo dagli spettri che lo abitano. E non gli serve fuggire adesso a Krumau, la cittadina boema dai tetti aguzzi tra le anse tortuose della Moldava, dove è nata sua madre, ma anche dove il padre malato ha tentato il suicidio in un giorno d'estate.

Schiele ama molto quelle case di legno, quell'intersecarsi a gabbia di tetti e comignoli, eppure gli spettri perseguitano ancora e di nuovo il suo sguardo: così Krumau diviene *La città morta*, a cui sono dedicati tanti melanconici dipinti dal 1910 in poi, paesaggi a incastro di tasselli colorati e sghembi, svuotati irrevocabilmente di ogni presenza viva. Schiele riporta a Vienna la sua nostalgia, ma ormai la sua inquietudine ha incrinato il rapporto con la città: «Com'è orrendo, qui! [...] A Vienna ci sono ombre. La città è nera e tutto è fatto meccanicamente». Fugge di nuovo, stavolta a Neulengbach.

*Levitazione
(Trasfigurazione)
(I ciechi)
(1915).*



Eros e Thanatos



Qui sopra:
Masturbazione
(1911);
Vienna,
Graphische
Sammlung Albertina.

Nella pagina a fianco:
Ragazza dai capelli neri
(1911).

I

N UN PICCOLO DIPINTO SU tavola del 1911 Schiele ritrae la sua camera a Neulengbach, ricalcando la *Camera ad Arles* di van Gogh, che apparteneva alla collezione di uno dei suoi mecenati, Reininghaus. Predominano il nero, il bianco e il giallo, combinati con audace equilibrio e stesi a velature sottili con effetto di smalto. Il punto di vista dall'alto rende l'atmosfera oppressiva, inquietante: nella sua semplicità tutto appare spigoloso, malfermo, precario. Non una finestra a suggerire la comunicazione tra interno ed esterno: questa camera con le sue povere cose è il serraglio dell'anima, tra le sue pareti non entra il profumo dei campi e dei boschi attorno a Neulengbach, la piccola città rurale poco distante da Vienna, dove Schiele, inseguendo la sua infanzia, si è trasferito per «fissare con stupore gli steccati coperti di muffa dei giardini».

È con lui Wally Neuzil, ex modella di Klimt divenuta adesso la sua compagna. Wally è l'amante per eccellenza: con le sue giarrettiere colorate e il suo sguardo duro, senza illusioni, diviene la protagonista di innumerevoli disegni erotici. Schiele ne intensifica la produzione destinata alla vendita e a un collezionismo particolare. E sempre più spesso le modelle preferite sono le ragazzine, spudorate lolite tutte ossa, occhi e genitali, dedite all'autoerotismo. Questo esercizio solitario, su cui Schiele insiste maniacalmente fino a ritrarre anche se stesso mentre si masturba, non ha nulla a che vedere con il languoroso, estatico appagamento che permea i disegni erotici di un Klimt: è al contrario un atto della desolazione e dell'inerzia che somiglia a un supplizio autoinflitto. L'eros non è qui dinamica vitale, piuttosto è una lebbra e una punizione a cui la propria natura condanna: «Credo che l'uomo debba soffrire la tortura sessuale finché è capace di sentimenti sessuali».

Nel profondo Schiele condivide le teorie sessuofobiche di Otto Weininger, che nel 1903 aveva pubblicato a Vienna il celebre *Sesso e carattere*, vero bestseller dell'epoca, dove si affermava perfino l'equivalenza tra coito e omicidio. Anche Weininger è giovanissimo e già a ventitre anni si uccide per disprezzo di sé e perché, nonostante i suoi sforzi, non riesce a fare tacere dentro

le caotiche pulsioni del sesso. Come il ragazzo Moritz, nel dramma di Wedekind *Risveglio di primavera* (1891), ucciso dalle proprie sinistre fantasticherie legate alla scoperta della sessualità in un mondo sessuofobico. Quello di Wedekind è un atto d'accusa contro la cultura repressiva che finisce per deformare torbidamente le naturali istanze della vita, e il testo, considerato osceno, fu rappresentato a fatica nel 1906. L'epoca è segnata dalla viscida contraddizione tra il rigoroso codice morale vittoriano e una disinvolta, ma nascosta, promiscuità notturna.



Vienna era ossessionata dal sesso: era la sua palude, «un buio sotterraneo», scrive Stefan Zweig, «sul quale sorgeva la splendida struttura della società del ceto medio con la sua facciata radiosa e irreprensibile». Al desiderio non restavano che tre possibilità malsane: dissimulazione, frustrazione, trasgressione. In definitiva si trattava del laboratorio ideale per il dottor Freud; e Schiele, che probabilmente ne era all'oscuro, sembra quasi l'illustratore delle teorie freudiane sull'origine sessuale della nevrosi. L'«eterno bambino» sa di avere ancora dentro la libido coatta della sua infanzia: «Gli adulti hanno dimenticato come [...] erano essi stessi stimolati ed eccitati sessualmente da piccoli? Hanno dimenticato questa passione terribile che li ardeva e li tormentava quando erano ancora bambini. Io non ho dimenticato quanto ne ho sofferto».

L'ossessione di Schiele è quella dell'adolescente turbato

dal proprio sviluppo, dalla vergogna e dalla necessità di stabilire senza equivoci la propria identità sessuale. L'epoca rendeva il disorientamento più acuto, come accade al taciturno, piccolo Törless di Musil: «Attraverso le finestrelle e gli anditi tortuosi egli guardava dentro le case con occhi così ardenti, che qualcosa come un fine reticolato gli ballava tutto il tempo davanti agli occhi [...]. Aspettava qualcosa [...] una terribile, bestiale sensualità che l'avrebbe afferrato coi suoi artigli e dilaniato a cominciare dagli occhi; un'esperienza che in modo ancor molto

Nella pagina a fianco,
da sinistra:

Moa
(1911).

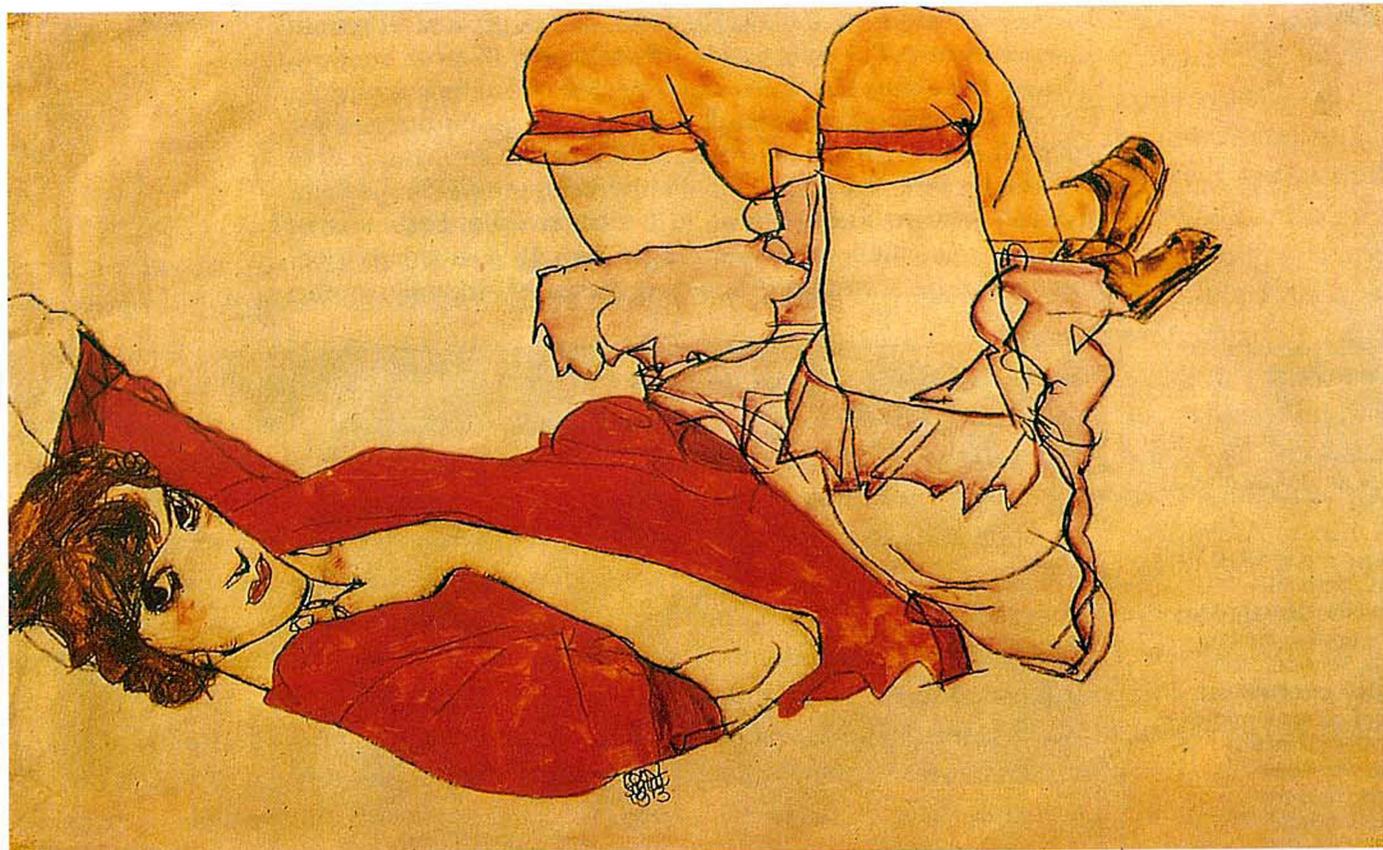
La danzatrice Moa
(1911).

Intorno al 1910-1911, la danzatrice mediorientale Moa fu spesso ritratta da Schiele. Moa era l'amica del pittore, mimo e avventuriero Erwin Osen, che esercitò su Schiele una particolare influenza. Fu lui a fargli conoscere le poesie di Rimbaud, che Schiele imparò a memoria; e da Osen fu forse ispirato nell'elaborare le pose esasperate dei suoi autoritratti; il mimo infatti gesticolava sulla scena in modo artefatto, esasperato, preso in prestito dai movimenti a scatti dei malati rinchiusi nell'ospedale psichiatrico di Vienna.

A destra:
Seminudo sdraiato
(1911).



scuro doveva avere a che fare [...] con un imbrattarsi del lordume di quei cortili». L'associazione che il brano di Musil istituisce tra libido e sguardo – l'occhio prima ardente, poi dilaniato – svela il segreto sotteso all'esibizione oculare negli autoritratti di Schiele. Torna in mente, ancora, un verso di Trakl: «O voi, occhi infranti in nere bocche». Anche qui è la colpa innominabile dell'istinto a dilaniare l'occhio: non è questa del resto la punizione di Edipo? Si ricordi che l'allucinato dipinto del 1915, *Levitazione*, si chiama anche *I ciechi*, e probabilmente in questo titolo risiede la chiave del suo enigma.



Qui sopra:

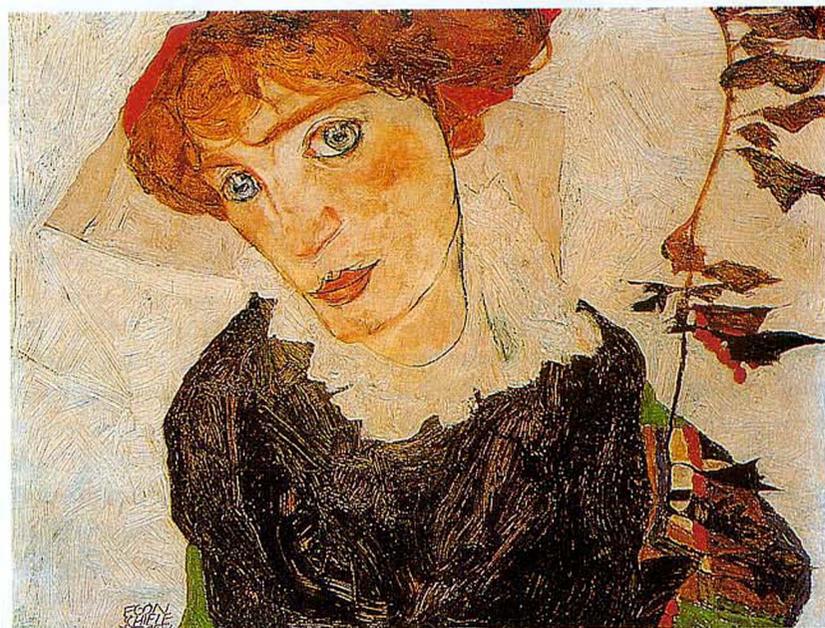
Wally in camicia rossa
(1913).

In basso:

Wally
(1912).

Wally Neuzil fu la compagna dell'artista dal 1911, al suo fianco nei momenti più difficili: quando dovette lasciare Krumau, durante l'arresto a Neulengbach e poi durante le tre settimane del processo a Sankt Pölten. Rimase con lui fino al 1915, quando Schiele sposò Edith Harms. Wally partì per il fronte come crocerossina e morì nel 1917 in un ospedale militare nei pressi di Spalato, in Dalmazia, nove mesi prima che morissero Egon ed Edith.

Anche Kokoschka vive drammaticamente il desiderio e il conflitto dell'adolescente di fronte all'iniziazione sessuale, a cui ha dato espressione nel poema illustrato nel 1908, *I ragazzi sognanti*, dove, cercando di sfuggire al proprio solipsistico isolamento, l'artista trascorre da una fantasia di autocastrazione a un'aggressione, fino a che la fiaba muta il sogno di distruzione in un sogno d'amore. Ma già l'anno successivo, quel 1909 che annuncia per tutti il tempo degli incubi, nel dramma *Assassino, speranza delle donne* Kokoschka cancella per sempre il lieto fine: la conciliazione è impossibile, il sesso non è che una guerra e





Donne recline
(1915);
Vienna,
Graphische
Sammlung Albertina.

una maledizione in cui ciascuno cerca nell'altro il proprio assassino. È dunque una malattia dell'epoca, la paura di essere dominati dall'istinto e insieme il segreto desiderio di esserlo, quella che Schiele mette in scena nei suoi disegni erotici, danze macabre di corpi senza languore, devastati dall'ansia e dallo spasmo rigido della carne, corrosi già dal marchio dell'espiazione e della sifilide, maculati da colori lividi, a volte incandescenti: «I corpi bruciano, essi consumano la propria luce vivendo», scrive in una lettera del 1912.

È un insieme di disegni magistrali che ha un punto di confronto solo in Rodin, o in Klimt, ma che sovverte il morbido voyeurismo del primo e l'eros lirico e sensitivo del secondo, e che d'altra parte si sottrae al proprio fine commerciale perché oppone al collezionista di erotismi la propria sgradevolezza: questi disegni non sono immagini trasgressive del desiderio, ma figure dell'aggressione e della malattia che costringono a un impatto duro con la miseria del corpo, il peso doloroso della sua immanenza, l'involucro di solitudine e di panico che l'abbraccio amoroso non infrange, gli occhi sbarrati che non dicono estasi, ma paura, follia.

E, poco dopo, le punitive ossessioni che l'artista coltiva nell'idillio campestre di Neulengbach troveranno riscontro e alimento nella realtà. La coppia irregolare era malvista dai vicini che d'altra parte esercitavano le loro fantasie su quel via vai di ragazzine nell'atelier. Infine, una denuncia per corruzione di minorenne costa a Schiele tre settimane di carcere, la confisca di un centinaio di disegni, un processo. Scagionato dalla più grave accusa che comportava il rischio di una condanna ai lavori forzati, viene però giudicato colpevole di avere esposto materiale pornografico in un luogo accessibile ai bambini e, a





Qui sopra:
Le amiche
(1913).

A destra:
Amicizia
(1913).

Nella pagina a fianco:
*Coppia di ragazze
su coperta a frange*
(1911).



scopo dimostrativo, uno dei suoi disegni viene pubblicamente bruciato.

Durante la prigionia, realizza tredici acquerelli che testimoniano il suo stato di prostrazione, il suo terrore claustrofobico, la sua vertigine di vittima. Su alcuni di essi scrive: «Mettere in ceppi l'artista è un crimine. È uccidere la vita in germe», oppure «L'arte non può essere moderna, l'arte è eterna», o ancora «Il mio cammino conduce nell'abisso».

Appartiene a questa serie uno dei suoi autoritratti più tragici, dove il suo corpo raggomitolato come un feto e risucchiato nel vuoto del foglio come da un gorgo, sembra precipitare dentro un invisibile pozzo senza fondo.

Il drammatico episodio, che lo fa confrontare con la propria debolezza e con l'ingiustizia e l'ostilità perbenista di una comunità da lui amata, anzi prescelta per viverci, lo segna profondamente. Il ritorno nell'"odiosamata" Vienna è d'obbligo. Ma il carcere di Neulengbach non è il carcere di Reading e, per quanto emblematico del rapporto conflittuale tra artista e società, il processo a Schiele non rappresenta la riedizione asburgica del processo a Oscar Wilde.



È un incidente di percorso, una storia di provincia su cui si costruirà in gran parte la sua leggenda, alla quale contribuisce anche la pubblicazione di un diario di prigionia, in realtà redatto dall'amico Roessler solo più tardi. Per Schiele, che passa rapidamente dall'autocommiserazione all'autoesaltazione, Neulengbach è anche la prova a lungo attesa, la conferma di sé, la consacrazione: l'artista sul banco degli imputati è insieme il capro espiatorio e l'eletto. Adesso può sentirsi davvero alla pari con il Klimt oltraggiato dai filistei e dallo scandalo dei dipinti dell'università. Adesso può completare quel dipinto iniziato, *Eremiti*, dove rappresenta se stesso insieme al suo padre elettivo, al suo mito. Le due figure indossano un saio, hanno il capo cinto da una corona di spine, e fanno un corpo unico, un monumento che sorge dalla terra desolata come una sua organica estensione.

La concentrazione di colui che è consapevole della propria missione non esclude lo sberleffo. Subito dopo, in un altro dipinto, *Cardinale e monaca* (1912), Schiele si ritrae con

Qui sopra, dall'alto:
Seminudo inginocchiato
(1917).

Nudo femminile supino
(1917).

Nella pagina a fianco:
Seminudo inginocchiato
(1917).



Wally in una blasfema parodia di *Il bacio* di Klimt: il ragazzo dispettoso deride i bennpensanti e fa sapere che non è stato messo in riga una volta per tutte, si diverte a "épater les bourgeois" e contemporaneamente esorcizza la struggente malia del dipinto klimtiano. Adesso che è infine giunto a identificarsi col padre elettivo, si può anche sostituire a lui, può perfino giocare a dis-sacrarlo.

Dal 1912, come testimonia anche quest'opera, Schiele appare più sicuro e attento agli effetti propri della pittura a olio, usa impasti cromatici più complessi e compie alcuni salti tecnici. L'episodio del carcere non costituisce una battuta d'arresto, gli amici si danno da fare per procurargli commissioni, le mostre si moltiplicano e la fama del giovane artista è in aumento. Così alla fine dell'anno si reca in Ungheria per fare il ritratto al figlio quindicenne del ricco industriale Lederer e nel 1913 realizza l'importante ritratto di *Heinrich Benesch e suo figlio Otto*.

Il dipinto è giocato sulla forza del disegno e su tinte sorde e pacate e, come se i contorcimenti di un tempo si fossero pla-



Qui sopra:
Cardinale e monaca
(1912).

A destra:
Gustav Klimt,
Il bacio (1907-1908),
particolare;
Vienna,
Österreichische
Galerie.

Il dipinto riprende quello di Klimt, con una forte accentuazione sul tema della trasgressione. Alla preziosità degli ori, Schiele sostituisce una sinfonia di rossi e di neri, i colori dell'amore, dell'estasi e della morte.

cati, la grammatica gestuale è essenziale, spogliata di ogni enfasi. La complessa situazione del rapporto tra padre e figlio è tutta espressa nella tensione degli sguardi e in quel gesto potente, assoluto del braccio del padre che si leva a proteggere la malinconia del figlio e contemporaneamente lo separa dal mondo. Anni dopo, la moglie del giovane Otto, divenuto un noto storico dell'arte, scriverà a proposito del quadro: «A Heinrich Benesch piaceva dominare. L'intellettuale che stava nascendo in suo figlio iniziava a farlo sentire a disagio. Schiele riconobbe lo sguardo nel mondo dello spirito al di là di tutte le barriere esterne già nel ragazzo diciassettenne e lo esprime nel ritratto. Un mondo mentale in cui a dominare, del tutto naturalmente, era Otto Benesch».

A differenza dei ritratti eseguiti nel 1910, stavolta Schiele è riuscito a mettersi tra parentesi, a non proiettare l'ombra di sé sul volto del modello. Si può osservare questo nuovo controllo, coniugato a una essenzialità grafica e a una sensibilità più duttile, anche nei paesaggi che tra il 1913 e il 1914 costituiscono la maggioranza della sua produzione. Mentre toni più vivaci vanno sostituendo i toni bruni e la composizione è orche-





strata sul taglio dell'orizzonte e su una rete di linee che si intersecano, Schiele cerca di riformulare la stilizzazione decorativa in termini ascetici: mantiene per così dire la griglia ed esilia l'ornamento, evidenzia ancor più le aree vuote e ostenta la spoglia povertà dei suoi soggetti. Ciò lo conduce ai limiti dell'astrazione come nello straordinario *Finestre* (1914).

In termini meno austeri, anche il ritratto di *Frederike Maria Beer* (1914) documenta come il ritorno a geometrie decorative secessioniste si coniughi con la ricerca di nuove soluzioni formali. Il dipinto, dove la donna levita con le mani che si aggrappano al vuoto come una bambola colorata che sta precipitando nel suo sepolcro, è concepito per essere appeso al soffitto e guardato dal basso.

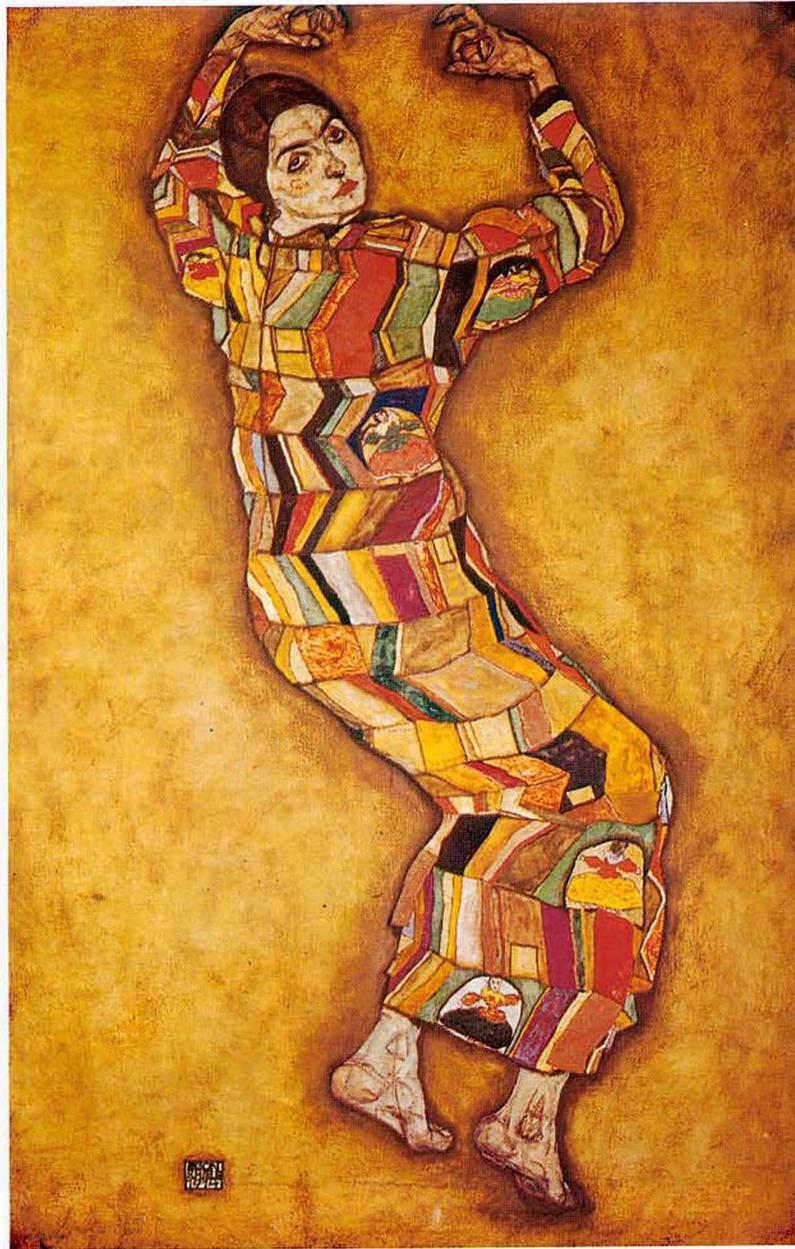
È un momento di ricerca. Nei disegni di nudo si palesa un'evoluzione dello stile che precede gli esiti successivi della pittura dove la figura acquisterà una nuova concretezza fisica: se il contenuto erotico resta crudo e provocatorio, e se il tema della marionetta tragica resta dominante, e forse più carico di inerzia smarrita, la linea si complica, si piega e ripiega con dovizia di panneggi angolosi e giochi di stoffe e, mentre la pelle

Heinrich Benesch e suo figlio Otto (1913);
Linz,
Neue Galerie,
Wolfgang Gurlitt
Museum.

Heinrich Benesch, collezionista di arte austriaca di fine Ottocento, conobbe Schiele nel 1910 e il pittore indirizzò il suo gusto verso le ricerche delle giovani generazioni. Il collezionista è ritratto con il figlio Otto, che divenne poi storico dell'arte e fu direttore dell'Albertina di Vienna.

Friederike Maria Beer
(1914).

L'effigiata era figlia del proprietario di due noti ritrovi viennesi; fu introdotta dall'amico Hans Böhler, collezionista, nell'ambiente delle Wiener Werkstätte e conobbe Schiele e Klimt. Ritratta da entrambi, poté acquistare per seicento corone solo il dipinto di Schiele, mentre l'alto compenso di Klimt (ventimila corone) fu versato per lei da Böhler. Dai disegni preparatori si capisce che il corpo della Beer venne ripreso bocconi, ma poi Schiele firmò il dipinto in senso verticale, e all'effigiata che gli chiese come dovesse appenderlo rispose: «Sul soffitto».



appare come graffiata da piccoli segni di colore asciutto, ogni muscolo e ogni nervo è messo a nudo con una nuova intenzione volumetrica. Alla deformazione si va sostituendo la forza espressiva dell'anatomia.

Nel 1915, come se il vento di guerra gli avesse risvegliato dentro la voglia di un rifugio, di una quiete più borghese, di ancorarsi a qualcosa di solido, Schiele abbandona Wally che, nonostante la sua devozione, rappresentava ai suoi occhi il legame irregolare, trasgressivo, e sposa una ragazza del ceto medio, attratto dalla sua serena sicurezza.

Certo, Edith Harms non può bastare a dissipare le ombre che da sempre abitano il suo cuore, ma dapprima ne mitiga la pena. La vediamo bamboleggiare con tenera, anerotica goffaggine dentro un abito a righe coloratissime. È un ritratto di transizione, dove il nuovo, più acuto gusto del colore è subordinato al dominio della linea, prigioniero della rigidità del tracciato grafico.

Nelle opere successive Schiele esplora con sempre mag-

Albert Paris von Gütersloh (1918); Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts.

Scrittore e pittore, von Gütersloh aveva partecipato nel 1909 alla fondazione del Neukunstgruppe e aveva scritto nel 1915 un importante saggio su Schiele.

giore intensità le qualità proprie del colore, le avventure dell'impasto, l'energia dei segni del pennello, e conquista, assieme a una nuova concretezza fisica, un nuovo e maturo equilibrio tra disegno e colore. Si osservi il secondo ritratto della moglie (1918) per comprendere il salto: se la struttura lineare resta l'ossatura del dipinto, a dare sostanza alla forma e alla ca-



rica emozionale sono i colpi di colore. Anche i fondi diventano più densi e alla primitiva tensione tra figura e vuoto si sostituisce un dinamismo cromatico mobile, irrequieto. Adesso Schiele padroneggia completamente la tecnica a olio.

In uno degli ultimi ritratti, *Albert Paris von Gütersloh* (1918), la sua nuova sensibilità di pittore si fonde in modo esemplare con la necessità dell'intensificazione psicologica e del gesto vistoso a cui, come nei ritratti del 1910, resta affidato il compito di comunicare l'indicibile.

Al momento della grande mostra antologica della Secessione, che nel 1918 segna il culmine e la fine della sua breve carriera, Schiele approda alla sua piena maturità artistica e contemporaneamente sembra sciogliere il vischio del suo solipsismo giovanile, come se avesse imparato a guardare agli altri oltre che dentro se stesso.

Gli anni di guerra segnano l'addio all'adolescenza, anche se Schiele vive la guerra marginalmente, riuscendo a sottrarsi alla trincea e facendo servizio nelle retrovie. I numerosi ritratti

Qui accanto:

La donna e la morte
(1915);
Vienna,
Österreichische
Galerie.

È un dipinto
esemplare sul tema
di eros e thanatos,
amore e morte,
caro alla sensibilità
e alla cultura
figurativa tedesca,
già espresso
da Corinth, ripreso
anche nelle sculture
di Rodin.

La donna ritratta
è Wally Neuzil,
la modella-compagna
che stava per essere
abbandonata.
Originariamente
il vestito non copriva
interamente la donna;
seguendo il consiglio
di Arthur Roessler,
Schiele ricoprì
di colore
la parte nuda,
prima della vendita
del quadro al museo.

Sotto:

Uomo e donna
(*Gli amanti*)
(1914).





a matita dei commilitoni e dei prigionieri sono un esercizio di forza lineare e precisione espressiva, e la loro efficacia risiede nella lucidità del disegno: veri ritratti e non più specchi.

Quando torna nel 1917 a Vienna, assegnato al controllo di un deposito militare, il suo espressionismo ha acquistato la dimensione di un nuovo umanesimo, un respiro più ampio, e lo si avverte anche in quei dipinti dove prende forma la domanda e la minaccia di sempre: tra il 1915 e il 1918 il simbolismo si decanta, la persona umana si sostituisce alla marionetta angosciata o satanica, e la pietà prende il posto dell'orrore. Tre importanti dipinti segnalano le tappe di questo percorso.

Nel 1915 *La donna e la morte* ripropone ancora il tema dell'amante macabro della tradizione germanica, di cui Hans Baldung Grien, pittore sicuramente molto caro a Schiele, aveva creato alla fine del Quattrocento le versioni più orrifiche. Schubert in un lied del 1826 ne aveva invece musicato lo strugimento. Un lenzuolo spiegazzato su un deserto di pietre incornicia l'abbraccio e il morso vampiresco del monaco-spettro che stringe a sé la fanciulla, la quale a sua volta a lui si allaccia come se in quell'amplesso di sasso avesse riconosciuto la spina del proprio desiderio, non un cattivo sogno, ma una disperazione antica. La composizione ricorda *La tempesta* (1914) di Kokoschka, ma qui la vertigine ventosa si è cristallizzata nell'irrevocabile eternità della roccia e la conchiglia di sonno e d'ansia è diventata un bianco sudario.

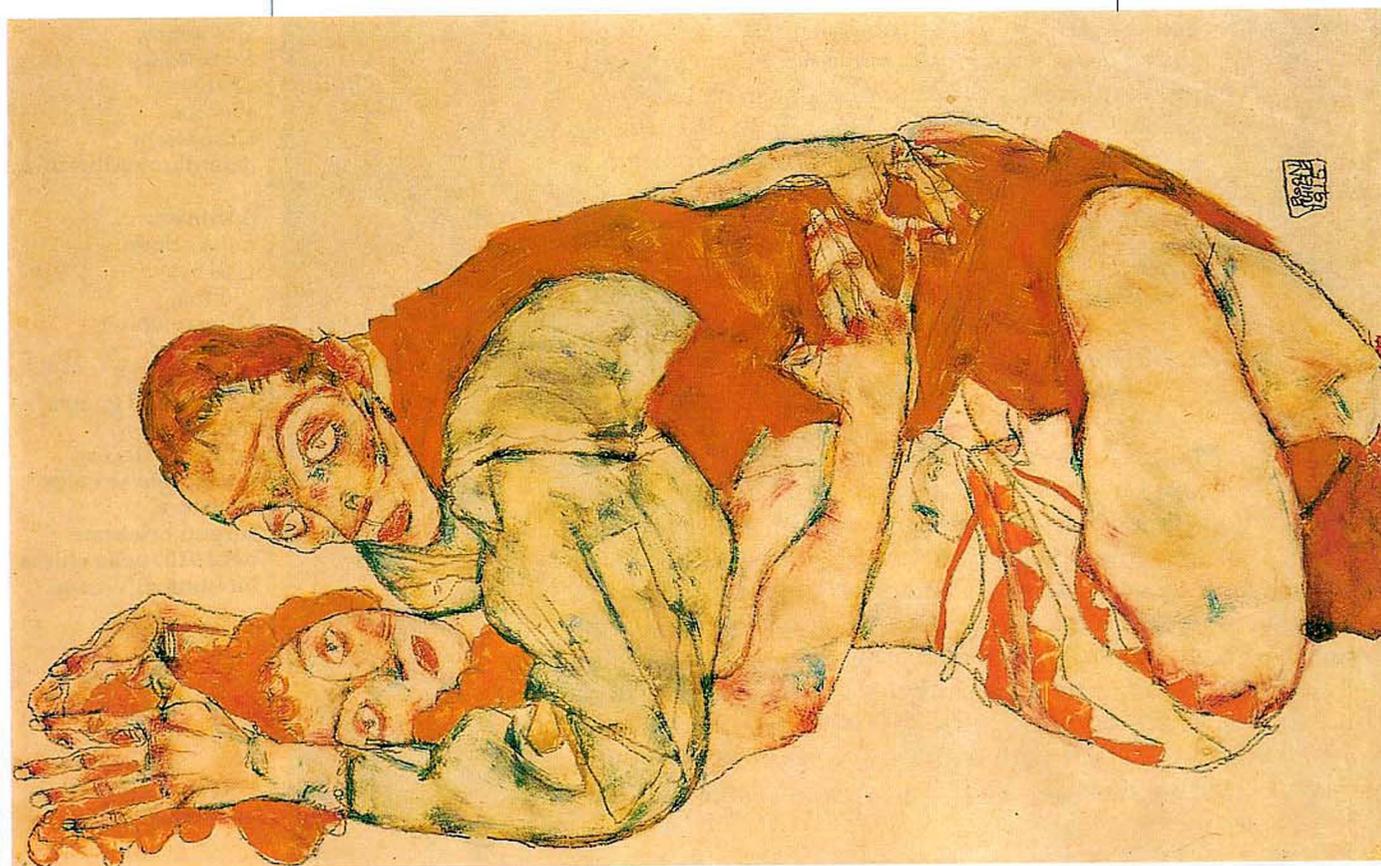
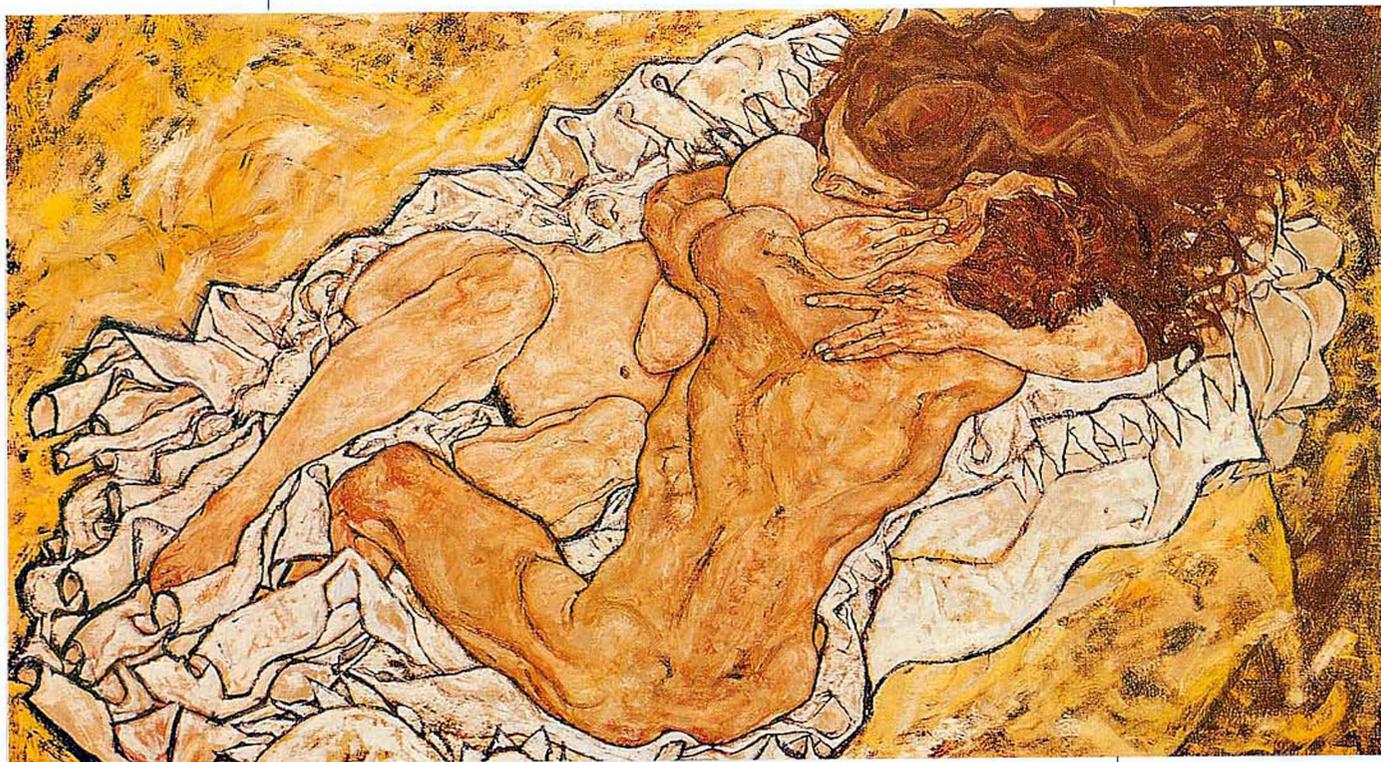
L'ebbrezza di morte e la burrascosa tristezza che lascia

Qui sopra:
Edith Schiele
(1917);
Vienna,
Graphische
Sammlung
Albertina.

A sinistra:
Edith Schiele
(1918);
Vienna,
Österreichische
Galerie.

**Le nozze di guerra
tra Schiele
ed Edith Harms,
una borghese colta
e austera,
furono celebrate
nel 1915, nella chiesa
luterana di Vienna.**

affondare dentro l'onda notturna la barca degli amanti nel dipinto visionario di Kokoschka si è pietrificata in una sinistra fantasticheria medievale. Nell'allegoria dell'aspetto distruttivo della passione amorosa traspare anche il senso di colpa per l'amante abbandonata, il timore per il suo destino. La donna del quadro ha i tratti di Wally, e Wally, dopo la fine del suo rap-



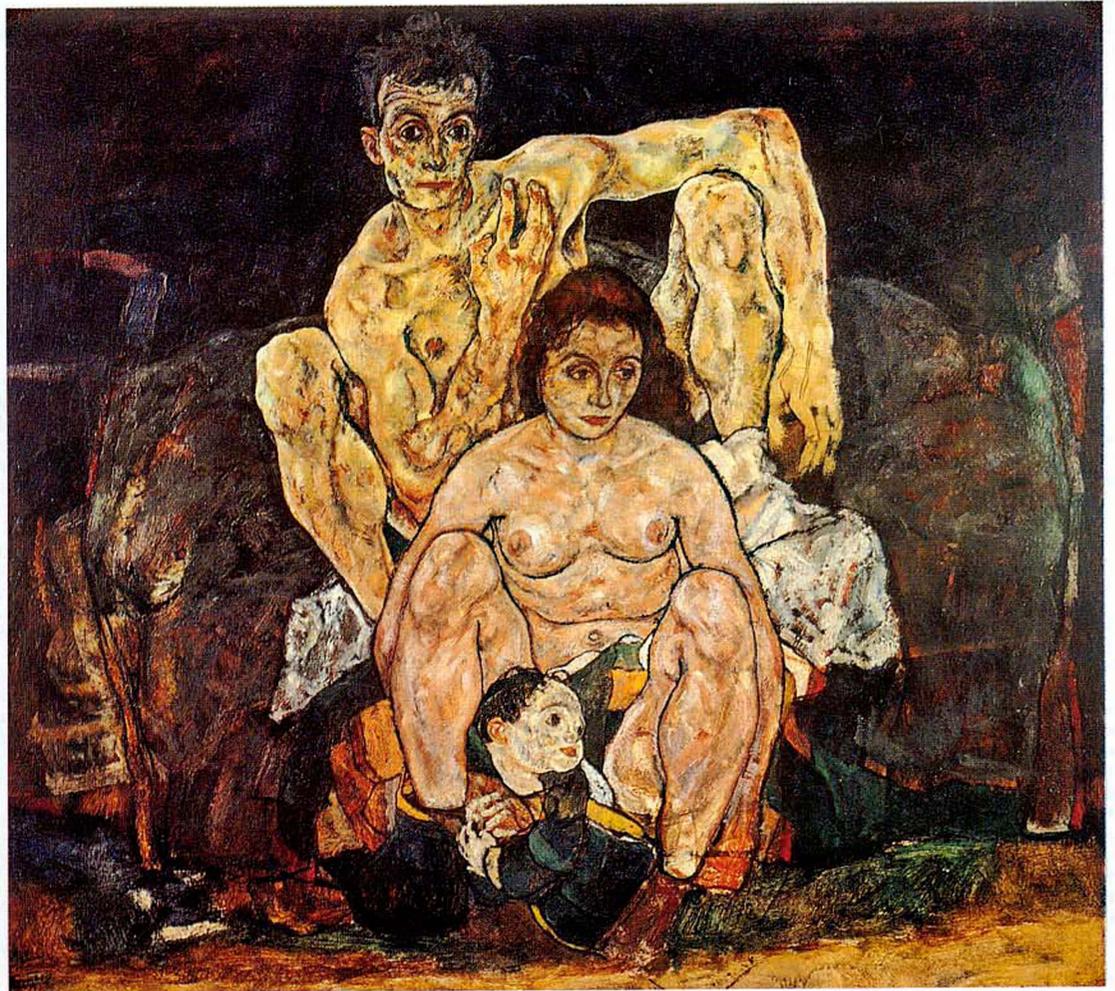
Nella pagina a fianco,
dall'alto:
Gli amanti
(1917);
Vienna,
Österreichische
Galerie.

È probabilmente
ispirato al dipinto
Sposa del vento
di Kokoschka,
del 1914.

Atto d'amore
(1915).

Qui accanto:
La famiglia
(1918);
Vienna,
Österreichische
Galerie.

È tra i dipinti
più riusciti
dell'ultimo Schiele,
preceduto
da numerosi studi
preparatori,
e con un contenuto
allegorico,
come molta
produzione
dell'artista.
È un ritratto
della famiglia
mai esistita:
Edith morì di febbre
spagnola al sesto
mese di gravidanza,
e Schiele morì
tre giorni dopo,
il 31 ottobre 1918.



porto con l'artista, farà l'infermiera di guerra, per morire poi in un ospedale militare alla fine del 1917.

Il tema dell'amplesso ritorna in *Gli amanti* (1917) senza mutare il suo senso profondo, ma sostituendo al teatrino allegorico la realtà umana del sentimento e il peso concreto del corpo. Il confronto con il dipinto precedente chiarisce quanto abbia inciso su Schiele l'esperienza della guerra. Nessuna idealizzazione e nessun eccesso deformante, solo il contorno nervoso del lenzuolo tradisce l'orlo del pozzo di sgomento, l'artiglio dell'angoscia, a cui la coppia avvinta oppone il proprio "ritorno all'utero", quel consolatorio rifugiarsi l'uno nell'altro nascondendo il proprio volto per non vedere e non essere visti.

Allo stadio ulteriore dell'esperienza di coppia è dedicato l'ultimo grande dipinto incompiuto, *La famiglia* (1918). Anche in quest'opera non c'è spazio per la felicità e l'idillio, sui corpi accosciati pesa l'immanenza di un destino accettato: ognuno dentro l'altro come in un gioco di scatole cinesi, eppure separati dall'incomunicabilità della propria ansia e dalla diversa direzione dello sguardo. Nel buio di una camera che nessun sole potrà mai rischiarare non c'è ribellione, né panico, c'è attesa: la vigilanza ansiosa dell'uomo, il rassegnato legame con la terra della donna, l'innocenza del bambino. Grava sul dipinto l'amara consapevolezza della sconfitta, un'oppressione di piombo, quasi il presagio di una catena funesta: quando muore, pochi mesi dopo, Edith ha in grembo un figlio che non vedrà mai la luce, ed Egon Schiele non le sopravvive che tre giorni.

QUADRO CRONOLOGICO

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI

VITA DI SCHIELE

Muore Vincent van Gogh. <i>Ritratto di Dorian Gray</i> di Oscar Wilde. Richard Strauss compone <i>Morte e trasfigurazione</i> .	1890	Nasce il 12 giugno a Tulln sul Danubio, sestogenito di Adolf, capostazione, e di Marie Soukup.
<i>Risveglio di primavera</i> di Franz Wedekind.	1891	
<i>Una vita</i> di Italo Svevo. A Monaco F. Uhde, W. Truebner e F. von Stuck fondano la Secessione; a Bruxelles Victor Horta costruisce la Casa Tassel.	1892	
<i>Anatol</i> di Arthur Schnitzler. Edvard Munch inizia il <i>Fregio della vita</i> e dipinge <i>Il grido</i> ; Henri Rousseau dipinge <i>La guerra</i> .	1893	
Affare Dreyfus in Francia. Muore Walter Pater. Nasce Joseph Roth.	1894	Nasce la sorella Gertrud (Gertie), che sposerà il pittore Anton Peschka, amico di Schiele.
<i>Lo spirito della terra</i> di Wedekind. A Parigi, prima personale di Paul Cézanne.	1895	
A Monaco escono le riviste della Secessione "Jugend" e "Simplicissimus". A Parigi prima personale di Edvard Munch. A Londra Aubrey Beardsley, assieme ad A. Symons, fonda la rivista "The Savoy". Giuseppe Pellizza da Volpedo dipinge <i>Il quarto stato</i> .	1896	Entra alla scuola inferiore di Tulln dove rimane fino al 1900. Dimostra una spiccata attitudine per il disegno, scarsa propensione agli studi e la tendenza a isolarsi dai compagni.
È fondata a Vienna la Secessione: vi aderiscono Gustav Klimt, Josef Hoffmann, Joseph Maria Olbrich; nasce la rivista "Ver Sacrum". È pubblicato <i>Fonti per la storia dell'arte bizantina</i> di Richter.	1897	
Fondazione delle Dresdner Werkstätte a Dresda. A Vienna Wagner inizia la Casa della maiolica e Olbrich il palazzo della Secessione. Prima idea del romanzo <i>L'uomo senza qualità</i> di Musil, documentata dai diari; <i>Senilità</i> di Svevo; Strindberg inizia <i>Verso Damasco</i> ; <i>L'arte classica</i> di Woelfflin. Muoiono Stéphane Mallarmé, Edward Coley Burne-Jones, Pierre Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Aubrey Beardsley.	1898	
Esce la rivista diretta da Kraus "Die Fackel"; <i>Il pappagallo verde</i> di Schnitzler; Edvard Munch dipinge <i>Malinconia</i> .	1899	
In Italia è assassinato Umberto I. Teoria dei quanti di Max Planck. Esposizione Universale di Parigi: l'opera di Gustav Klimt <i>Filosofia</i> riceve la medaglia d'oro. Sigmund Freud pubblica <i>L'interpretazione dei sogni</i> . Muore Friedrich Nietzsche.	1900	

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI

VITA DI SCHIELE

Muoiono Böcklin e Toulouse Lautrec. Thomas Mann pubblica <i>I Buddenbrook</i> ; <i>Il tenente Gustl</i> di Schnitzler; <i>Lettera di Lord Chandos</i> di Hugo von Hofmannsthal.	1901	Viene iscritto al Realgymnasium di Krems. Alloggia dapprima presso un'affittacamere che gli vieta di uscire, poi nella casa di un ufficiale dell'esercito.
Klimt espone alla mostra della Secessione, allestita da Hoffmann e dedicata a Beethoven, <i>Il fregio di Beethoven</i> e Max Klinger la scultura di Beethoven. <i>Terza sinfonia</i> di Mahler.	1902	La famiglia Schiele si trasferisce a Klosterneuburg. Egon viene iscritto come ripetente al ginnasio della cittadina. I professori lo accusano di disturbare le lezioni perché disegna in classe.
Muore Paul Gauguin. Josef Hoffmann, Kolo Moser, H. O. Czechka e l'industriale F. Waerndorfer fondano le Wiener Werkstätte. Otto Weininger, otto mesi prima del suicidio, pubblica <i>Sesso e carattere</i> . Esce il quindicinale "Kunst": il direttore è Altenberg. Alla Wiener Hofoper Alfred Roller e Richard Wagner mettono in scena <i>Tristano e Isotta</i> ; <i>Nona sinfonia</i> di Bruckner. Sono pubblicati: <i>Mine-Haha</i> di Wedekind; <i>Tristano</i> di Thomas Mann.	1903	Egon è nuovamente bocciato: uniche materie in cui eccelle sono la ginnastica, la calligrafia e il disegno.
<i>Salomé</i> di Richard Strauss; <i>Peter Camenzind</i> di Hermann Hesse. Henri Matisse dipinge <i>Lusso, calma e voluttà</i> .	1904	
<i>Tre saggi sulla teoria sessuale</i> di Freud; <i>Pelleas und Melisande</i> di Arnold Schönberg; <i>La vedova allegra</i> di Franz Lehár. Hoffmann inizia il palazzo Stoclet a Bruxelles. A Dresda Kirchner, Bleyl, Schmidt-Rottluff e Heckel fondano Die Brücke. A Parigi, Henri Matisse, André Derain, Maurice de Vlaminck sono definiti fauves. Teoria della relatività di Albert Einstein.	1905	Il primo gennaio muore il padre. Suo tutore diventa lo zio Leopold Czihaczek. Il suo nuovo insegnante di disegno, Ludwig Karl Strauch, lo incoraggia nelle sue inclinazioni artistiche, e consiglia di iscriverlo all'Accademie der bildenden Künste di Vienna.
Sono pubblicati: <i>I turbamenti del giovane Törless</i> di Robert Musil; <i>Sotto la ruota</i> di Hermann Hesse; <i>Giorno dei morti</i> e <i>Fata Morgana</i> di Georg Trakl; <i>Il vaso di Pandora (Lulu)</i> e <i>Fuochi</i> di Frank Wedekind, cui è premesso il saggio <i>Sull'eroticismo</i> ; <i>La volontà di potenza</i> , postumo, di Friedrich Nietzsche; <i>Otto anni di Secessione</i> di L. Hevesi; <i>L'evoluzione creatrice</i> di Bergson. Muoiono Ibsen e Cézanne. Il gruppo di Klimt si dissocia dalla Secessione dando vita alla Kunstschau; a Giverny Monet inizia la serie delle <i>Ninfee</i> .	1906	Incoraggiato dalla madre, dal professor Strauch, dal canonico agostiniano e storico dell'arte Wolfgang Pauker, dal pittore di Klosterneuburg Max Kahrer, Egon si presenta all'Accademia di Vienna dove, con i ritratti della madre, della sorella e di una domestica, viene subito ammesso.
<i>Les démoiselles d'Avignon</i> di Pablo Picasso. A Monaco Joseph Maria Olbrich è tra i fondatori del Deutsche Werkbund. <i>Kammersymphonie</i> di Schönberg; <i>Astrazione e empatia</i> di Woringer. L'Accademia di Belle Arti di Vienna respinge l'iscrizione di Adolf Hitler.	1907	Frequenta con profitto l'Accademia. Vive dapprima con la madre, poi affitta uno studio in Kurzbauergasse. Fa un viaggio a Trieste con la sorella Gertie. Conosce Gustav Klimt che lo incoraggia a proseguire sulla strada dell'arte.

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI

Per il sessantesimo anniversario del regno di Francesco Giuseppe, corteo di festeggiamento con tableaux vivants della storia austriaca: bozzetti di H. Leffler, B. Löffler, O. Kokoschka. Muore Olbrich; Richard Gerstl si suicida a Vienna. Kokoschka dedica le incisioni *I ragazzi sognanti* a Klimt. Sono pubblicati: *Ornamento e delitto* di Loos; *Morale e criminalità* di Kraus; *L'altra parte* di Kubin; *Verso la liberazione* di Schnitzler; *Ecce homo*, postumo, di Nietzsche. Schönberg sperimenta composizioni dodecafoniche. Nasce a Vienna la Società psicoanalitica.

Manifesto del futurismo, pubblicato da Marinetti su "Le Figaro"; Edvard Munch inizia la decorazione murale sul tema del Sole per l'Università di Oslo. Sono pubblicati: *Detti e contraddetti* di Karl Kraus; *Altezza reale* di Thomas Mann; *Assassino, speranza delle donne* di Kokoschka; *L'analisi dei sogni* di Carl Gustav Jung.

Loos realizza a Vienna la Casa Steiner e la casa sulla Michelerplatz; a Bruxelles è montato il fregio musivo di Gustav Klimt nel palazzo Stoclet; Kandinskij esegue il *Primo acquerello astratto*. Sono pubblicati *I quaderni di Malte Laurids Brigge* di Rainer Maria Rilke.

Muore Gustav Mahler. Gropius inizia le Officine Fagus; a Monaco si forma il gruppo Der Blaue Reiter. Sono pubblicati: *Morte a Venezia* di Thomas Mann; *Il cavaliere della rosa* di Hugo von Hofmannsthal; la raccolta di racconti *Incontri* di Musil; *Trattato di armonia* di Schönberg; a Trieste Rilke inizia la stesura delle *Elegie duinesi*.

Guerra antiturca nei Balcani. Hofmannsthal inizia *Andrea o i ricongiunti*; *Franziska* di Wedekind; *Pro domo et mundo* di Kraus; *Lo spirituale nell'arte* di Kandinskij; *Sul cubismo* di A. Gleizes e J. Metzinger. Muore a Stoccolma Strindberg.

VITA DI SCHIELE

1908 Seri contrasti fra Schiele e il professor Christian Griepenkerl, direttore della scuola di pittura: viene promosso con il minimo dei voti. Si apre la *Kunstschau Wien 1908*, dove Schiele è colpito dalle sedici opere esposte di Gustav Klimt. Per la prima volta espone dieci opere, in maggio-giugno, nella Kaisersaal del convento agostiniano di Klosterneuburg.

1909 Si acuisce il contrasto con il professor Griepenkerl: abbandona l'Accademia e lo zio smette di mantenerlo. Esegue alcuni disegni di indumenti, calzature, cartoline per la Wiener Werkstätte. Fonda con quindici amici, fra cui Anton Peschka, il Neukunstgruppe, di cui viene eletto presidente. Espone alla Kunstschau quattro tele di grandi dimensioni, tre ritratti e il perduto *Corrente di gioventù*.

1910 Sono pubblicate tre delle cartoline di moda eseguite per la Wiener Werkstätte. Alla mostra della Galerie Pisko conosce Arthur Rössler, influente critico d'arte della "Arbeiter Zeitung". Realizza ritratti di famose personalità dell'epoca. Viaggio a Trieste e a Krumau. In autunno prende in affitto una casa a Meidling.

1911 Espone alla Galerie Miethke di Vienna. Paris von Gütersloh scrive la recensione, *Egon Schiele - Versuch einer Vorrede*, e Arthur Rössler pubblica un saggio su di lui su "Bildende Künstler". Si trasferisce con Wally Neuzil a Krumau, da dove se ne va per l'atteggiamento ostile degli abitanti. Si trasferisce a Neulengbach, vicino a Vienna. Espone a Monaco e diventa membro del circolo artistico Sema, di cui fanno parte anche Alfred Kubin e Paul Klee.

1912 Espone a Budapest, a Hagen, a Vienna, a Colonia, alla Secessione di Monaco. È accusato di aver sedotto una minorenni: passa un mese nel carcere di Sankt Pölten e sono confiscati centoventicinque disegni considerati osceni. Conosce l'industriale August Lederer, che diventa suo ammiratore e mecenate. Prende uno studio nella Hietzinger Hauptstrasse a Vienna.

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI

Alcools di Apollinaire; Proust inizia *La recherche*, *Breviario di estetica* di Benedetto Croce; *Idee per una fenomenologia pura* di Husserl; prima raccolta di *Poesie* di Georg Trakl; Arthur Schnitzler inizia *Fuga nelle tenebre*. A New York, esposizione dell' *Armory Show*; Malevic realizza il *Quadrato nero su fondo bianco*.

28 giugno: attentato di Sarajevo: inizia la prima guerra mondiale; gli austriaci, sconfitti dai russi a Leopoli, perdono la Galizia. Georg Trakl si suicida nell'ospedale psichiatrico militare di Cracovia; muore August Macke. Oskar Kokoschka dipinge *La sposa del vento*. Sono pubblicati: *Introduzione al narcisismo* di Sigmund Freud; *Lezioni e conversazioni* di Ludwig Joseph Wittgenstein; Franz Kafka inizia *Il processo*.

L'Italia entra in guerra contro l'Austria; spedizione antiturca a Gallipoli. Sono pubblicati: *Il sogno di Sebastiano* di Georg Trakl, postumo; *Il ritorno di Casanova* di Arthur Schnitzler; *Knulp* di Hermann Hesse; *Concetti fondamentali della storia dell'arte* di Woelfflin; Karl Kraus inizia il dramma *Gli ultimi giorni dell'umanità*.

Muore Francesco Giuseppe: Carlo I è imperatore. A Zurigo nasce il gruppo Dada. Kafka pubblica *La metamorfosi*.

Rivoluzione russa. Gli Stati Uniti entrano in guerra a fianco dell'Intesa. Offensiva austriaca e disfatta italiana a Caporetto. Muoiono Rodin e Degas. A Leida nasce la rivista "De Stijl".

Disfatta austriaca a Vittorio Veneto. Carlo I abdica. Proclamazione della repubblica in Austria e in Germania. Kokoschka scrive *Orfeo ed Euridice*. Il 6 febbraio muore Klimt. Muoiono Wagner, Moser, Hodler, Wedekind e, a Parigi, Apollinaire.

VITA DI SCHIELE

1913 Entra nel Bund Österreichischer Künstler ed espone a Budapest con l'associazione. Partecipa alla Secessione di Monaco, e la Galerie Goltz di Monaco organizza una sua retrospettiva. Espone alla Internationale Schwarz-Weiss-Ausstellung di Vienna, alla XLII mostra della Secessione, alla Grosse Deutsche Kunstausstellung di Berlino e Düsseldorf. Collabora alla rivista berlinese "Die Aktion", con articoli e disegni. Conosce le sorelle Edith e Adel Harms: le corteggia entrambe

1914 Espone a Dresda, alla Secessione di Monaco, al Werkbund di Colonia e a Roma, Bruxelles, Parigi. Il fotografo Josef Trcka esegue una serie di suoi ritratti. Robert Philipp gli insegna le tecniche di intaglio del legno e di incisione dell'acquaforte. Viene esonerato alla prima chiamata per la guerra. Il 31 dicembre inaugura alla Arnot Galerie di Vienna una grande personale: il catalogo si apre con un testo di Otto Benesch.

1915 Il 17 giugno si sposa con Edith Harms e il 21 giugno, rivisto alla seconda leva, viene arruolato. È dapprima destinato alla guarnigione di Praga, poi a Neuhaus in Boemia e infine a Vienna.

1916 Partecipa alla Wiener Kunstschau, all'esposizione del Bund Österreichischer Künstler e alla mostra della Secessione di Monaco. È trasferito a Mühlhng, nell'Austria inferiore come scritturale presso la cancelleria militare. La rivista berlinese "Die Aktion" gli dedica un numero.

1917 All'inizio dell'anno è trasferito a Vienna. Partecipa alla Kriegsausstellung, a collettive ad Amsterdam, Stoccolma e Copenaghen; espone al Glaspalast, alla Secessione di Monaco e al Museo Francisco-Carolino di Linz. Collabora al periodico "Der Anbruch". Progetta una libera associazione artistica, la Kunsthalde.

1918 Espone alla IL mostra della Secessione. Un'epidemia di febbre spagnola uccide il 28 ottobre Edith Schiele, al sesto mese di gravidanza. Egon, contagiato dalla febbre, muore pochi giorni dopo, nella notte del 31 ottobre.

BIBLIOGRAFIA

cfr.

"Art e Dossier" ha pubblicato il dossier Klimt, di Eva di Stefano, n. 29, nel novembre 1988.

Donna in ginocchio (1917).

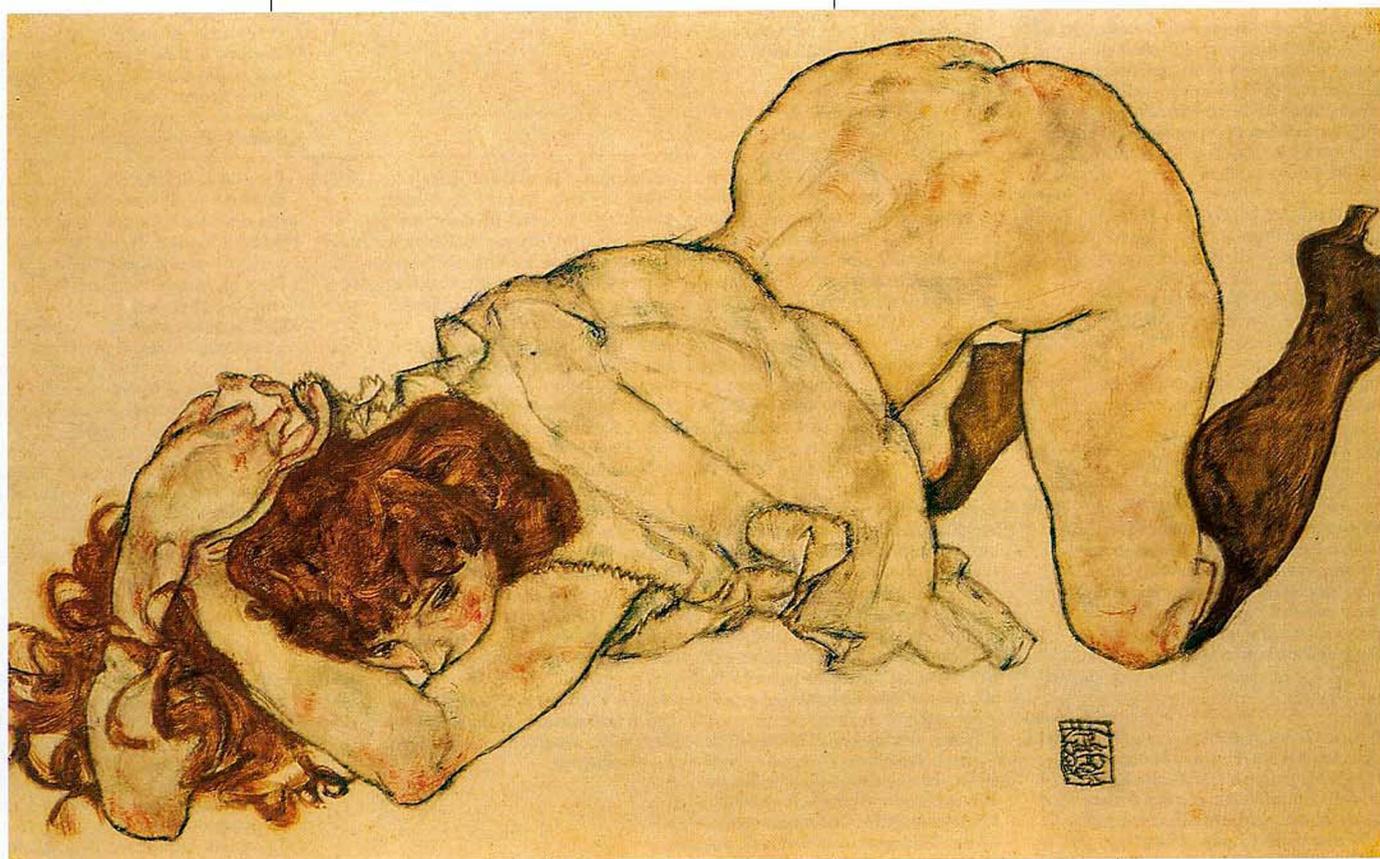
Monografie: W. Hofmann, *Egon Schiele. Die Familie*, Stoccarda 1968; E. Mitsch, *Egon Schiele*, Salisburgo e Vienna 1974; A. Comini, *Egon Schiele's Portraits*, Berkeley 1974; F. Whitford, *Egon Schiele*, Londra 1981 (tr. it. Milano 1989); G. Malafarina, *L'opera completa di Schiele*, Milano 1982 e, dello stesso autore, *Egon Schiele. I capolavori*, Trento 1989; C. M. Nebehay, *Egon Schiele. Dallo schizzo al quadro*, Milano 1990. Per i disegni: S. Sabarsky, *Disegni erotici*, Milano 1982 e, a cura dello stesso autore, *Egon Schiele da allievo a maestro. Disegni e acquarelli 1906-1918*, Milano 1984. La pubblicazione più recente è: J. Kallir, *Egon Schiele, The Complete Works*, New York 1990: oltre a una biografia particolareggiata raccoglie le schede di 334 dipinti e di 2503 disegni, completando i due precedenti cataloghi dell'opera di Schiele: O. Kallir-Nirenstein, *Egon Schiele, Oeuvre-Katalog der Gemälde*, Vienna 1966; R. Leopold, *Egon Schiele, Gemälde, Acquarelle, Zeichnungen*, Salisburgo 1973, a cui va aggiunto il catalogo della produzione grafica: O. Kallir, *Egon Schiele, das druckgraphische Werk*, Vienna 1970.

Documentazione biografica: C. M. Nebehay, *Egon Schie-*

le, Leben, Briefe, Gedichte, Salisburgo e Vienna 1979.

Scritti di Schiele: A. Roessler (a cura di), *Briefe und Prosa von Egon Schiele*, Vienna 1921; lo stesso autore ha redatto il cosiddetto diario del carcere: *Egon Schiele im Gefängnis*, Vienna 1922.

Sull'arte di Vienna al tempo di Schiele: N. Powell, *The sacred spring. The arts in Vienna 1898-1918*, Londra 1974; P. Vergo, *Art in Vienna. Klimt, Kokoschka, Schiele and their contemporaries*, Oxford 1975; *Experiment Weltuntergang. Wien um 1900*, a cura di W. Hofmann, Monaco 1981; *Le arti a Vienna. Dalla Secessione alla caduta dell'impero asburgico* (Biennale di Venezia 1984), Milano 1984; *Traum und Wirklichkeit. Wien 1870-1930*, a cura di R. Waissenberger, Vienna 1985; *Vienna 1890-1938. L'apocalypse joyeuse*, a cura di J. Clair, Parigi 1986; *Vienna 1900. Art, Architecture & Design*, a cura di K. Varnedoe, New York 1986; P. Werkner, *Physis und Psyche. Der österreichische Frühexpressionismus*, Vienna-Monaco 1986; *Egon Schiele und seine Zeit. Österreichische Malerei und Zeichnung von 1900 bis 1930 aus der Sammlung Leopold*, a cura di K. A. Schröder e H. Szeemann, Monaco 1988.



REFERENZE FOTOGRAFICHE

Tutte le foto pubblicate appartengono all'Archivio Giunti

Art e Dossier
Inserito redazionale
allegato al n. 64
gennaio 1992

Direttore responsabile
Claudio Pescio

Pubblicazione periodica
Reg. Cancell. Trib. Firenze
n. 3384 del 22.11.1985

www.giunti.it

© 1992
Giunti Editore S.p.A.
Firenze - Milano

Printed in Italy
Stampa presso Giunti
Industrie Grafiche S.p.A.
Stabilimento di Prato
Iva assolta dall'editore
a norma dell'articolo
74 lett. c - DPR 633
del 26.10.72

Fascicoli e dossier arretrati:
Servizio abbonati
Tel. 199 195 525
dal lunedì al venerdì
orario continuato
9.00-18.00
Fax 055 5062397
c.c.p. 12940508 intestato a
Art e Dossier, Firenze
e-mail periodici@giunti.it
acquisti on line
www.giuntistore.it