

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali:

Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di Laurea Triennale in

Storia e tutela dei Beni artistici e musicali

Autoritratti di Egon Schiele: uno sguardo interiore

Relatore:

Prof. Giovanni Bianchi

Laureando: Pietro Francesco Bassi

Matricola: 2037620

Anno Accademico 2023/2024

INDICE

INTRODUZIONE	p. 2
CAPITOLO 1: UNA VITA TORMENTATA E BURRASCOSA	p. 4
CAPITOLO 2: LA VIENNA DI FINE SECOLO	p. 14
CAPITOLO 3: L'AUTORITRATTO	p. 24
3.1 IL VOLTO DELL'ARTISTA: STORIA E SIGNIFICATO DELL'AUTORITRATTO NELL'OTTOCENTO	p. 25
3.2 L'AUTORITRATTO NELL'OPERA DI EGON SCHIELE	p. 28
CAPITOLO 4	p. 36
<i>Autoritratto</i>	p. 36
<i>Autoritratto con spalla nuda sollevata</i>	p. 37
<i>Autoritratto con alchechengi</i>	p. 38
<i>Ritratto fotografico</i>	p. 40
<i>Autoritratto con dita aperte – Autoritratto con vaso nero</i>	p. 41
CONCLUSIONI	p. 43
APPENDICE ICONOGRAFICA	p. 44
BIBLIOGRAFIA	p. 55
SITOGRAFIA	p. 57

INTRODUZIONE

Egon Schiele, un nome che risuona nell'arte del XX secolo come un pioniere dell'espressionismo e un sovvertitore delle convenzioni artistiche. Con il suo stile audace e la sua capacità di trasmettere l'intimità delle emozioni umane attraverso linee e colori vibranti, ha lasciato un'impronta indelebile nel mondo dell'arte. Oltre alla sua genialità artistica, Schiele è anche noto per la sua vita burrascosa e controversa, che ha contribuito a plasmare la sua opera e la sua reputazione. La sua arte continua a suscitare dibattiti e ad affascinare il pubblico contemporaneo, dimostrando la sua rilevanza e la sua potenza emotiva anche dopo oltre un secolo dalla sua realizzazione.

Fu un disegnatore strabiliante: dedicò la sua intera vita alla creazione artistica, producendo circa 340 dipinti e 2800 tra disegni e acquerelli.

Nella sua produzione artistica, l'autoritratto è stato un genere molto ricorrente di cui Egon si è servito numerose volte, sin dagli inizi della sua carriera, offrendo uno sguardo intimo e penetrante nella sua psiche complessa e nella sua ricerca incessante di identità.

Nel presente lavoro si esamineranno alcuni degli autoritratti più celebri dell'artista austriaco. Con questo approfondimento, ci si prefigge di comprendere a pieno l'importanza di questo strumento espressivo e di come è stato interpretato e valorizzato da un artista eccelso come Egon Schiele.

Il primo capitolo descrive la breve ma turbolenta vita del pittore, percorrendone le varie tappe più importanti dal punto di vista lavorativo, esplorata anche attraverso un'analisi generale della sua produzione artistica.

Nel secondo capitolo viene analizzato il contesto storico e la Vienna del tempo, indispensabile per una conoscenza a 360 gradi delle motivazioni che si nascondono dietro le opere di Schiele. La capitale austriaca, infatti, era un insieme di culture, ideologie e movimenti diversi, che hanno influenzato tutti gli artisti che vi hanno operato a fine secolo.

Il terzo capitolo è dedicato al tema dell'autoritratto nella storia dell'arte e come è stato interpretato dai diversi artisti, è stato considerato quale impatto ha avuto nel corso dei secoli, specialmente nell'Ottocento e nel Novecento.

Viene anche delineato il modo in cui Egon Schiele ha interpretato e realizzato il tema dell'autoritratto, sia dal punto di vista artistico-pittorico, che da quello interiore-psicologico.

Il quarto capitolo consiste nell'analisi di alcune opere (autoritratti) consideranti importanti nella produzione artistica di Egon Schiele.

Tra le fonti primarie utilizzate per redigere il mio lavoro, un ruolo di particolare rilievo è stato ricoperto dalle lettere, liriche e prose scritte dall'artista nel corso della sua vita. Attraverso queste sono riuscito ad immergermi nelle idee, pensieri, dubbi personali del pittore, comprendendo le esperienze che hanno contribuito a definire la sua crescita personale e artistica.

Gli altri testi consultati sono stati importanti per l'approfondimento del tema dell'autoritratto, per comprendere il contesto, le idee, gli artisti dell'epoca che hanno influenzato non poco Schiele, e per le analisi dettagliate e significative delle opere.

CAPITOLO 1: UNA VITA TORMENTATA E BURRASCOSA

Egon Leon Adolf Schiele nasce il 12 luglio 1890 a Tulln sul Danubio, una cittadina nei pressi della capitale austriaca. È il terzo dei quattro figli del capostazione Adolf Eugen Schiele (1851-1905) e della moglie Marie Soukoup (1862-1935). Elvira (1883-1893) e Melanie (1886-1974) sono più grandi, mentre Gertrude (1894-1981) nascerà quattro anni dopo Egon¹.

Frequenta la scuola inferiore a Tulln, dimostrando una marcata propensione per il disegno; in questo periodo raffigura principalmente la stazione ferroviaria. Frequenta il Realgymnasium di Krems ma il padre lo invita, nel 1902, a trasferirsi e cambiare scuola, visto gli scarsi risultati scolastici. A Klosterneuburg però l'andamento non cambia, e gli insegnanti si lamentano del suo comportamento durante le lezioni². Il suo rapporto con i professori sarà sempre conflittuale: "I miei rozzi insegnanti furono sempre i miei peggiori nemici. Loro -e altri- non mi capivano"³. Sarà bocciato nel 1903.

Il primo gennaio 1905 il padre di Schiele muore di paralisi progressiva. L'allora quattordicenne Egon soffrirà molto per questa perdita, che segnerà indelebilmente la sua produzione artistica. In questo periodo inizia a dipingere i primi autoritratti: si sentiva l'unico capo famiglia e cercò di colmare il vuoto lasciato dal lutto incrementando il proprio senso di identità. L'autoritratto, sia disegnato che dipinto, rappresenta il modo più efficace, seppur con una certa connotazione narcisistica, di sostituire l'immagine ormai persa del padre⁴.

Lo zio Leopold Czihaczek (1842-1929), fratello del padre, diventa tutore di Egon. Sempre a causa dei deludenti risultati scolastici la madre di Schiele pensa di iscriverlo alla Kunstgewerbeschule di Vienna. I disegni presentati però stupiscono non poco la commissione, a tal punto che viene consigliato alla famiglia di iscrivere il ragazzo all'Accademia di Belle Arti, una delle istituzioni artistiche più prestigiose dell'Impero Austro-Ungarico. Nell'ottobre del 1906 viene ufficialmente ammesso all'Accademia, superando la prova d'ingresso. Frequenterà un corso di disegno, tenuto dal professor Christian Griepenkerl⁵. Inizialmente Egon è molto entusiasta, ma di lì a breve il legame con l'insegnante tradizionalista si guasterà⁶.

¹ EVA DI STEFANO, *Schiele: gli autoritratti*, Giunti, Firenze, 2003, p. 48.

² EGON SCHIELE, RUDOLF LEOPOLD (a cura di) *Ritratto d'artista*, Abscondita, Milano, 2017, p. 121.

³ *Ivi*, p. 121.

⁴ REINHARD STEINER, *Egon Schiele 1890-1918: l'anima notturna dell'artista*, B. Taschen, Köln, 1992, p. 22.

⁵ Christian Griepenkerl (1839-1916), pittore e professore all'accademia di belle arti di Vienna. Le sue specialità erano l'allegoria, con dei temi presi dalla mitologia classica, e il ritratto. Insegnò a un'intera generazione di pittori viennesi.

⁶ EGON SCHIELE, RUDOLF LEOPOLD (a cura di) *Ritratto d'artista*, Abscondita, Milano, 2017, p. 124.

Di fronte alla limitatezza dei contenuti accademici e all'atmosfera conservatrice della scuola, dalla quale decide di allontanarsi nel 1909, Egon Schiele cerca ispirazione altrove, specialmente nei locali, dove entra in contatto con artisti che condividono la sua sensibilità. Studiando autonomamente, Schiele esplora e sperimenta varie correnti artistiche considerate innovative all'epoca, portando il suo cavalletto all'aperto e dipingendo paesaggi naturali con una tavolozza brillante e una tecnica non convenzionale. Con la sorella Gerti visita per un breve lasso di tempo Trieste, realizzando alcuni studi del mare e del porto. Al ritorno, affitta uno studio dove inaugura il suo primo atelier a Vienna, in Kurzbauergasse 6⁷.

Nel 1907, al Café Museum di Vienna, Schiele incontra Gustav Klimt, il cui lavoro moderno, rappresentativo della Secessione viennese, lo influenza profondamente. Entrambi condividono un interesse per la rappresentazione del corpo e della sessualità umana, e si dice che, durante il loro primo incontro, Schiele mostrò alcuni dei suoi disegni a Klimt per ricevere critiche e consigli, sperando anche di poterli barattare con qualcuno del maestro, ai quali però Klimt rispose: «Ma tu già sai più di quanto io stesso non sappia»⁸.

Klimt si dedica con impegno ad assistere il suo collega e allievo ideale, facilitando l'acquisto dei suoi disegni, organizzando incontri con modelle e presentandolo a influenti mecenati. Grazie a questi sforzi, Schiele gode di una certa stabilità finanziaria fin dai suoi primi passi nell'ambiente artistico viennese.

Schiele partecipa, nel 1908, alla mostra pubblica tenuta nel salone imperiale del convento di Klosterneuburg, esponendo dieci lavori. Sempre in quest'anno, Schiele tiene la sua prima mostra personale presso la Wiener Werkstätte, fondata nel 1903 dall'architetto Josef Hoffmann⁹.

Fin dai suoi primi lavori, Egon dimostra un forte interesse per le figure femminili, soprattutto quelle in giovane età. Le sue modelle preferite sono donne con cui ha un legame personale profondo. Nel primo periodo è sua sorella Gertrude a ricoprire questo ruolo. La raffigurerà in diverse pose e in diversi momenti della sua crescita, avrà con lei un rapporto molto affiatato, e ne sarà sempre geloso. Quando lei decide di sposarsi con Anton Peschka (1885-1940) la obbligherà ad aspettare di compiere almeno i vent'anni¹⁰.

Nel 1909, una volta abbandonata l'Accademia, decide, insieme ad un gruppo di amici e colleghi, di fondare il *Neukunstgruppe*, di cui verrà poi nominato presidente. Nella stesura del testo programmatico Schiele scrive “Molti di noi sono artisti, ma per artista

⁷ *Ibidem*.

⁸ EVA DI STEFANO, *Schiele*, Giunti (Artedossier), Firenze, 2017, pp. 12-13.

⁹ EGON SCHIELE, RUDOLF LEOPOLD (a cura di) *Ritratto d'artista*, Abscondita, Milano, 2017, p. 124.

¹⁰ EVA DI STEFANO, *Schiele*, Giunti (Artedossier), Firenze, 2017, p. 11.

non intendo la persona con il titolo o la qualità, bensì l'Eletto. L'arte rimane sempre la stessa: arte. Perciò non esiste un'arte nuova. Esistono artisti nuovi. Già lo schizzo di un artista nuovo è sempre e comunque un'opera d'arte, è una parte di lui stesso, qualcosa che vive”¹¹.

Questi anni sono di svolta, perché espone, nell'aprile del 1909, alla *Internationale Kunstschau* di Vienna quattro tele, e il suo nome inizia ad acquisire notorietà.

La prima mostra del *Neukunstgruppe* viene inaugurata nel dicembre del 1909, al Salon Pisko, in Schwarzenbergplatz¹². L'evento è molto gradito: anche l'arciduca Francesco Ferdinando è tra i visitatori. Grazie a questa mostra, Schiele conoscerà i primi collezionatori e critici interessati alla sua arte.

Sempre in questa epoca lo zio smette di essere il suo tutore ufficiale, e quindi Egon deve mantenersi da solo. Numerose e assillanti infatti sono le lettere ai suoi primi “mecenati”, in cui chiede un continuo sostegno economico, in maniera abbastanza esplicita. Per esempio, in una lettera del 1910 al critico d'arte Arthur Roessler, Schiele dichiara di essere “al verde, completamente”, implorando di essere “così gentile da mandarmi un po' di corone. La prego, in modo che possa averle lunedì mattina, va bene? – Gliel restituirò subito, non appena avrò i soldi”¹³.

È in questo periodo che Schiele inizierà a raffigurare il corpo sempre più distorto, contratto, evidenziando la sessualità come un'ossessione erotica che si intreccia con la solitudine angosciosa e inquieta, creando un'atmosfera di alta tensione emotiva¹⁴. Viene molto influenzato dal lavoro di Oskar Kokoschka (1886-1980), pittore e drammaturgo quattro anni più grande di lui.

Due dipinti, *Susino con fucsie* (Fig. 1) e *Il girasole* (Fig. 2), eseguiti a cavallo tra il 1909 e il 1910, testimoniano il processo di assimilazione del klimtismo e la definizione di uno stile personale: il tratto del disegno ha un andamento preciso, è ben definito e spigoloso, pungente. Stava scomparendo quell'apoteosi ornamentale, l'opera sembra più calma, immersa nel silenzio. Le linee disegnate dalla matita diventano mezzo espressivo, che evidenziano le sagome e permettono all'oggetto rappresentato di stagliarsi chiaramente sullo sfondo¹⁵.

Non c'è più quell'horror vacui moderno, prevale una sensazione di vuoto vertiginoso, che sembra circondare e obbligare la figura all'isolamento.

¹¹ EGON SCHIELE, RUDOLF LEOPOLD (a cura di) *Ritratto d'artista*, Abscondita, Milano, 2017, pp. 15-16.

¹² *Ivi*, p. 124.

¹³ *Ivi*, pp. 20-21.

¹⁴ JACOPO VENEZIANI, *Simmetrie. Osservare l'arte di ieri con lo sguardo di oggi*, Mondadori Electa, Milano, 2021, p. 68.

¹⁵ EVA DI STEFANO, *Schiele*, Giunti (Artedossier), Firenze, 2017, pp. 16-17.

Ancora più significativo, come se fosse una dichiarazione di intenti, Egon, in *Autoritratto nudo con drappaggio ornamentale* (Fig.3), sembra sfilarsi, togliersi la fastosa veste di chiara ispirazione klimtiana, mostrando il suo corpo secco e spigoloso, quasi a erigersi, grazie al disegno graffiante e sferzante, simbolo del trapasso tra la Secessione e l'espressionismo¹⁶.

Heinrich Benesch (1862-1947), funzionario delle ferrovie che collezionerà molte opere di Schiele, ebbe la possibilità di vederne le tecniche e le modalità lavorative:

“La bellezza delle opere di Schiele, sia per quel che riguarda la forma che il colore, è unica nel suo genere. La sua arte del disegno era fenomenale. La sua mano era infallibile. Quando disegnava stava per lo più seduto su uno sgabello basso, tenendo la tavola da disegno sulle ginocchia e la mano destra con cui disegnava appoggiata sui fogli. Mi è capitato però di vederlo disegnare in altro modo, stando in piedi davanti alla modella appoggiando il piede destro su uno sgabello basso; la tavola da disegno era sul ginocchio destro ed egli la teneva sul lato superiore con la mano sinistra. La matita era verticale rispetto al foglio e così tracciava le sue linee tendendo la mano sciolta, quasi che queste venissero disegnate dall'articolazione della spalla. E così ogni figura veniva a prender forma. Se per caso si sbagliava -fatto peraltro raro- buttava via il foglio: Schiele non usava mai la gomma. Creava i suoi disegni di getto: un insieme di contorni che, grazie al colore, acquistavano una dimensione plastica. Schiele stendeva il colore senza la modella, in base a quanto si ricordava”¹⁷.

Nonostante questo periodo di primi successi, la città stava iniziando a stargli troppo stretta: “Vorrei andarmene da Vienna, quanto prima. Com'è brutto qui. Tutti mi guardano con occhi falsi. A Vienna domina l'ombra, la città è nera, tutto è sotto il segno della norma. Voglio starmene da solo. Vorrei andare nella foresta boema. [...] devo vedere cose nuove e studiarle, voglio gustare acque scure, vedere alberi scricchiolanti, venti selvaggi, voglio osservare stupito marce recinzioni di giardini nel loro essere sempre vive, sentire giovani boschi di betulle e foglie vibranti, voglio vedere luce, sole, e alla sera godermi le umide valli verdazzurre, seguire il luccichio dei pesci dorati, veder crescere nuvole bianche, vorrei parlare con i fiori. [...] voglio correre via senza fermarmi su tondeggianti colline campestri attraverso vasti pianori, voglio baciare la terra e sentire il profumo di morbidi, caldi fiori di muschio; allora darei forma veramente bella ai campi colorati. Di primo mattino vorrei rivedere il sole che sorge e potrei osservare il respiro della terra, scintillante”¹⁸ scrive in una lettera del 1910 ad Anton Peschka, amico pittore viennese che diventerà suo cognato, sposando Gerti nel 1914.

¹⁶ EVA DI STEFANO, *Schiele: gli autoritratti*, Giunti, Firenze, 2003, p. 16.

¹⁷ REINHARD STEINER, *Egon Schiele 1890-1918: l'anima notturna dell'artista*, B. Taschen, Köln, 1992, p. 33.

¹⁸ EGON SCHIELE, RUDOLF LEOPOLD (a cura di) *Ritratto d'artista*, Abscondita, Milano, 2017, p. 17.

Egon decide di trasferirsi per un periodo a Böhmisches Krumau, nella Boemia del sud, città natale della madre. Affascinato dall'ambiente, si lascerà trasportare nelle sue opere da ciò che vedeva, realizzando vedute di città, bambini, paesaggi. Qui conosce Wally Neuzil (1894-1917), ex- modella di Klimt, allora diciassettenne, con la quale si creerà subito una forte e intima intesa. Avranno infatti una relazione sentimentale, e lei poserà per alcune delle sue opere migliori, e per molti disegni erotici¹⁹.

Torna per qualche mese a Vienna, dove verranno pubblicati degli scritti sulla sua arte -ad esempio *Egon Schiele. Versuch einer Vorrede* di Paris von Gutershol, e anche un saggio di Arthur Roessler²⁰- e avrà luogo, nella Galleria Miethke, la prima mostra retrospettiva di Schiele.

Non mancano però le critiche. Gli studi eseguiti sulle ragazze erano considerati troppo espliciti, troppo spinti, c'era troppo nudo, le modelle erano troppo giovani, ancora quasi bambine. Per non parlare della convivenza da non sposati di Egon e Wally²¹.

L'epoca era contrassegnata infatti dalla complessa contraddizione tra il rigido codice morale pubblico e una promiscuità notturna che rimane apparentemente celata ma diffusa. Schiele sembra incarnare le teorie freudiane sull'origine sessuale delle nevrosi, diventando quasi un illustratore di tali concetti. La sua figura di eterno fanciullo rivela una libido ancorata alla sua infanzia, mentre la sua ossessione è quella tipica di un adolescente in tumulto per lo sviluppo del proprio corpo, lottando tra vergogna e il bisogno di definire chiaramente la propria identità sessuale²².

Schiele riflette le tensioni dell'epoca: le sue opere rivelano un'interessante dialettica tra il timore di essere sopraffatti dagli istinti e il *guilty pleasure* di ceder loro. Nei suoi disegni, si assiste a scene di corpi inquieti ma agitati quasi da una nevrosi e dalla tensione muscolare, creando così una rappresentazione dell'ansia esistenziale e sessuale dell'uomo. “Gli adulti hanno dimenticato quanto essi stessi erano corrotti da bambini, cioè stimolati ed eccitati dall'istinto sessuale? – hanno dimenticato come il terribile impulso li bruciava e li tormentava quand'erano ancora bambini? Io non ho dimenticato quanto ho sofferto”²³ scrive Egon nel suo diario.

Le varie e numerose critiche spingono Egon e Wally a trasferirsi a Neulengbach. Tra la fine del 1911 e l'inizio del 1912 espone alla Secessione di Monaco, dove entrerà nel circolo Sema, Budapest, Hagen e Vienna. Questi eventi positivi e incoraggianti vengono però troncati sul nascere: nell'aprile del 1912 Schiele viene accusato da Von

¹⁹ *Ivi*, p. 125.

²⁰ Arthur Roessler (1877-1955) è stato uno scrittore e critico d'arte austriaco.

²¹ EGON SCHIELE, RUDOLF LEOPOLD (a cura di) *Ritratto d'artista*, Abscondita, Milano, 2017, p. 125.

²² EVA DI STEFANO, *Schiele*, Giunti (Artedossier), Firenze, 2017, pp. 32-33.

²³ EGON SCHIELE, RUDOLF LEOPOLD (a cura di) *Ritratto d'artista*, Abscondita, Milano, 2017, p. 103.

Mosig, ex-dirigente della marina in pensione, di aver rapito e stuprato sua figlia Tatjana Georgette Anna, allora tredicenne²⁴.

È stato un malinteso: l'adolescente, infatti, che era solita assieme ad altre sue amiche andare a far visita al pittore, che le lasciava entrare volentieri, era stata sorpresa da una tempesta e ospitata nella casa di Schiele.

Durante la permanenza viene comunque confermata la presenza in ogni momento di Wally. Il giorno successivo il padre va a prendersi sua figlia, e l'artista cerca di spiegare quello che era successo.

Dopo la denuncia però la polizia perquisisce lo studio dell'artista. Durante la perquisizione i gendarmi trovano, dei disegni considerati da loro pornografici. “Questi disegni sono osceni, devo portarli in tribunale. Le faremo sapere in seguito”²⁵ dice uno di loro andandosene. Il 13 aprile del 1912 Egon viene arrestato dalla polizia rinchiuso nel carcere di St. Polten.

“...mi hanno messo in galera quei mascalzoni...è dunque possibile privare una persona della sua libertà, mettere in prigione un libero artista, uno di cui non si sa neppure se ha commesso il reato del quale lo si incolpa. In base a un sospetto, o peggio ancora: in base a una stupida denuncia, forse malevola o forse sconsiderata”²⁶.

Questi giorni sono vissuti traumaticamente, e il suo diario è pieno di pagine in cui esprime il suo dolore, la sua frustrazione, le sue angosce e paure: «Devo vivere con i miei escrementi, respirarne l'esalazione velenosa e soffocante. Ho la barba incolta - non posso nemmeno lavarmi a modo. Eppure sono un essere umano! - anche se carcerato; nessuno ci pensa?»²⁷.

Oltre all'opportunità di scrivere lettere, gli viene data la possibilità di dipingere. Gli acquerelli realizzati documentano il suo terrore e la sua irrequietezza. Ma sono anche un momento di salvezza: “Finalmente un alleviamento alla pena! Finalmente carta, matite, pennello e colori, per disegnare e scrivere. Sono state atroci queste ore crudeli, confuse, indistinte, informi, monotonamente grigie che ho dovuto trascorrere privo di tutto, nudo tra freddi muri spogli”²⁸.

Non lo ha mai nascosto, l'arte per Egon è sempre stata una valvola di sfogo, un posto sicuro in cui rifugiarsi: “Che cosa farei adesso se non avessi l'arte? Come sarebbero terribili le ore incomprese – strappato brutalmente dai sogni eterni dove non c'è niente di brutto ma solo cose straordinarie, e sentirsi trascinato nella crudezza insensata cui

²⁴ Citazione presa da un testo consultabile al seguente link:

<https://themadjack.wordpress.com/2014/07/01/egon-schiele-24-giorni-di-prigione/>.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ EGON SCHIELE, RUDOLF LEOPOLD (a cura di) *Ritratto d'artista*, Abscondita, Milano, 2017, p. 91.

²⁸ EGON SCHIELE, RUDOLF LEOPOLD (a cura di) *Ritratto d'artista*, Abscondita, Milano, 2017, p. 89.

manca tutto ciò che la può abbellire, che potrebbe anche essere la forza. Amo la vita. Amo penetrare nel profondo di tutti gli esseri viventi; ma detesto la coercizione che ostilmente mi incatena e vuol costringermi ad una vita che non è la mia, una vita piegata a basse finalità e all'utile, senza arte – senza Dio”²⁹.

Il pittore trascorrerà in carcere ventiquattro giorni, e dice di aver “sofferto come un cane, in modo indicibile. Sono stato terribilmente punito senza una condanna”³⁰.

Durante i giorni di prigionia, vennero eseguiti dei test medici accertarono che non era stata fatta alcuna violenza nei confronti della giovane. L'accusa infatti cade, ma l'esito ufficiale è di aver prodotto e diffuso disegni osceni e aver permesso che fossero visti da minorenni. Durante il processo il giudice brucia uno dei disegni.

“Non lo nego, non l'ho mai negato, che ho disegnato e dipinto soggetti erotici. Ma nessuna opera d'arte erotica è immonda quando è artisticamente rilevante, diventa tale solo tramite l'osservatore, se costui è un essere immondo. [...] Dichiaro invece del tutto falso che ho mostrato intenzionalmente tali disegni a dei bambini. Che avrei corrotto dei bambini. Ma andiamo! È un'infame menzogna!”³¹ scrive Egon, tendendo di difendersi.

Questi giorni furono molto difficili per lui, lo segnarono profondamente. Nonostante ciò, ritorna quasi subito nella capitale austriaca e riprende a dipingere. Affitterà l'atelier di Erwin Osen³².

Schiele riacquisì rapidamente una posizione di rilievo nell'ambiente artistico austriaco, ottenendo molte commissioni e partecipando attivamente a varie mostre internazionali, grazie al sostegno di Gustav Klimt. Conoscerà diversi collezionisti, tra cui August Lederer (1857-1936), un famoso industriale austriaco³³.

Durante questo periodo prolifico, la sua produzione si concentra principalmente su una vasta gamma di autoritratti e ritratti, spesso caratterizzati da figure nude in pose insolite, che trasmettevano una sensazione di tormento misto a un'aura di sensualità.

Il 1913 fu un anno di grande successo artistico per Schiele, durante il quale compì molti viaggi e partecipò a numerose esposizioni: Budapest, Colonia, Dresda, Monaco, Parigi, Roma e, per la prima volta, alla Secessione di Vienna. Inizierà anche a collaborare con la rivista berlinese “Die Aktion”³⁴.

²⁹ *Ivi*, p. 95.

³⁰ Citazione presa da un testo consultabile al seguente link:

<https://themadjack.wordpress.com/2014/07/01/egon-schiele-24-giorni-di-prigione/>.

³¹ EGON SCHIELE, RUDOLF LEOPOLD (a cura di) *Ritratto d'artista*, Abscondita, Milano, 2017, p. 103.

³² Erwin Dominik Osen (1891-1970) fu un artista poliedrico, che lavorò come pittore, illustratore e performer. Ha esplorato vari aspetti dell'arte, compresa la performance in qualità di mimo. Fu inoltre sia modello che amico di Schiele.

³³ EGON SCHIELE, RUDOLF LEOPOLD (a cura di) *Ritratto d'artista*, Abscondita, Milano, 2017, p. 128.

³⁴ EVA DI STEFANO, *Schiele: gli autoritratti*, Giunti, Firenze, 2003, p. 49.

Nel 1914 inizia a sperimentare nuove tecniche: intaglio del legno, incisione all'acquaforte, e realizza una serie di foto-ritratti in collaborazione con il fotografo Josef Anton Trčka³⁵. Egon considera queste foto come vere e proprie opere, interviene graficamente e le firma³⁶.

Nei primi mesi del 1914 molte opere sono esposte in diverse gallerie, come Dresda, alla Secessione di Monaco, ad una mostra in Colonia, e Schiele torna ad essere uno dei nomi di riferimento nella scena austriaca. Parteciperà anche a mostre a Parigi, Bruxelles e Roma. Purtroppo però, parallelamente al suo imporsi nell'ambiente artistico, scoppierà la Prima Guerra Mondiale, che segnò il crollo definitivo dell'impero asburgico.

È un periodo molto importante per lui, perché conosce e frequenta la sua futura moglie, Edith Harms (1893-1918), e, in contemporanea, anche sua sorella Adele. I rapporti però non sono idilliaci, soprattutto per l'idea diversa del concetto di relazione: Edith, infatti, obbligò Egon a raffigurare solo lei come modella, considerandosi come l'unica musa ispiratrice delle sue opere, esigendo quindi la rottura con Wally. Le motivazioni di questa scelta sono rimaste sempre controverse: forse Schiele sentiva il bisogno di essere considerato positivamente dalla società e dalla moralità pubblica, sposando una ragazza di classe media e non una di origini povere, o forse neanche il legame con Wally era più così affiatato. Fatto sta che, durante una partita a biliardo al Café Eichenberge, Egon consegna a Wally una lettera, in cui era messo nero su bianco l'annuncio del matrimonio tra lui e Edith³⁷.

Nell'idea del pittore però non c'era nessuna separazione definitiva: sperava che la relazione sarebbe andata avanti, e concedette a Wally l'estate come periodo in cui stare assieme, senza la presenza di Edith. Wally fu risolutamente contraria e uscì dal locale. Da quel momento in poi non rivide più l'artista³⁸.

Wally entrerà nella Croce Rossa come infermiera volontaria e morirà nel 1917 al fronte. Egon realizzerà un quadro che esprime tutte le sensazioni dolorose della loro relazione. Inizialmente l'opera si intitolava *L'Uomo e la Ragazza*. In ginocchio, la giovane donna viene rappresentata nel tentativo di abbraccio con l'amante. Ha le braccia esili, sottili, che suggeriscono una sensazione di fragilità e delicatezza allo stesso tempo. Il tema è quello di eros e thanatos, amore e morte. I corpi sono contorti, e sembrano isolati nel loro momento di intimità³⁹.

³⁵ Josef Anton Trčka (1893-1940) è stato un importante fotografo e pittore austriaco-cieco, conosciuto soprattutto per i suoi ritratti espressionisti, caratterizzati da una forte intensità emotiva e da un'attenzione ai dettagli del viso e delle mani.

³⁶ EVA DI STEFANO, *Schiele: gli autoritratti*, Giunti, Firenze, 2003, p. 24.

³⁷ REINHARD STEINER, *Egon Schiele 1890-1918: l'anima notturna dell'artista*, B. Taschen, Koln, 1992, p. 70.

³⁸ *Ivi*, p. 71.

³⁹ *Ibidem*.

Forse ispirato a *La sposa del vento* (Fig. 4), uno dei lavori più conosciuti di Oskar Kokoschka, uno degli aspetti più significativo di questo dipinto è il cambiamento del titolo che Schiele riformula dopo che viene informato della morte di Wally. L'opera viene infatti intitolata *Tod und Mädchen (La Morte e la Fanciulla)* (Fig. 5).

Egon si sposa il 17 giugno 1915, a guerra già iniziata. Tre giorni dopo gli viene imposto di presentarsi per il servizio militare attivo⁴⁰. Egon risiedeva a Praga, e nel fine settimana era concesso ai soldati sposati di dormire in una stanza d'albergo assieme alla moglie.

Nonostante l'impegno militare, riesce a organizzare mostre a Zurigo, Praga e Dresda, che ebbero un riscontro positivo. Gli viene affidato il compito di vigilare sui prigionieri russi, che divennero soggetti delle sue opere d'arte⁴¹.

Perfino il suo ufficiale superiore gli concede un magazzino abbandonato da sfruttare come atelier. "Sono un soldato adesso –scrive dal campo di battaglia– e ho appena trascorso i 14 giorni più duri della mia vita"⁴².

Alla fine dell'anno la Secessione di Berlino chiama Schiele a collaborare e prendere parte alla Wiener Kunstschau. Le opere saranno poi anche esposte a Monaco, nella Galleria Goltz e a Dresda⁴³.

A gennaio Schiele ritorna a Vienna e continua il periodo prolifico. Parteciperà infatti a collettive ad Amsterdam, Stoccolma e Copenhagen. Una mostra molto importante a cui partecipa è quella sulla guerra, presso il Prater di Vienna, in cui si cercava di mostrare il conflitto come se fosse un gioco, riducendone e sottostimandone le oscenità, le atrocità e la mostruosità⁴⁴.

Il 6 febbraio 1918 muore Gustav Klimt e, per la mostra di marzo, la Secessione incarica Schiele di realizzare il manifesto dell'esposizione, e gli riserva il salone principale del Palazzo della Secessione⁴⁵, edificio realizzato tra il 1897 e il 1898, ad opera dell'architetto Joseph Maria Olbrich (1867-1908). Espone più di quaranta opere, toccando il momento più alto della sua breve carriera.

⁴⁰ EGON SCHIELE, RUDOLF LEOPOLD (a cura di) *Ritratto d'artista*, Abscondita, Milano, 2017 p. 129.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴¹ Citazione presa da un articolo di CARLA RUFFINO, *L'arte nonostante la guerra: Vienna celebra il primo conflitto mondiale*, *Ilsole24ore*, 2014, consultabile al seguente link:

<https://st.ilsole24ore.com/art/cultura/2014-04-25/l-arte-nonostante-guerra-vienna-celebra-primo-conflitto-mondiale-103715.shtml?uuid=ABW6xeDB>.

⁴³ EGON SCHIELE, RUDOLF LEOPOLD (a cura di) *Ritratto d'artista*, Abscondita, Milano, 2017 p. 129.

⁴⁴ Informazione presa da un articolo di MELINDA MÖGELE, *La Prima Guerra Mondiale e l'arte*, che si trova al seguente link:

<https://www.austriacult.roma.it/la-prima-guerra-mondiale-e-larte/#:~:text=La%20Monarchia%20Imperialregia&text=Egon%20Schiele%20e%20Albert%20Paris,rappresentandola%20in%20forma%20di%20gioco>.

⁴⁵ EGON SCHIELE, RUDOLF LEOPOLD (a cura di) *Ritratto d'artista*, Abscondita, Milano, 2017 p. 132.

Partecipa ad altre mostre a Zurigo, Praga, Dresda, e apre un nuovo studio a Hietzing (Vienna)⁴⁶.

Nell'autunno del 1918 l'epidemia di influenza spagnola arriva anche a Vienna. Edith, al sesto mese di gravidanza, contrae la malattia. È costretta a letto già dal 19 ottobre, e muore il 28. Durante l'agonia della moglie Schiele la ritrae più volte. Egon viene contagiato, e per alcuni giorni viene curato a casa della famiglia della moglie, assistito dalla sorellina Gerti. Lei farà di tutto, andrà anche al mercato nero per cercare delle cure per il fratello, ma la situazione era gravissima.

Schiele muore tre giorni dopo la moglie Edith, il 31 ottobre 1918⁴⁷.

Emblematica è *La Famiglia* (Fig. 6), dipinto eseguito tra il 1917 e il 1918, che raffigura la futura famiglia che Egon pensava e sperava avere. Nella realizzazione all'opera, l'artista ovviamente non sapeva cosa il futuro gli avrebbe riservato, ma riesce comunque far emergere dalla tela una sensazione di malinconia e di tormento, come se un triste presagio aleggiasse nell'aria. Purtroppo, però, questo sogno della famiglia mai si concretizzò.

Un'annotazione di Adele Harms riporta le ultime parole di Egon: "La guerra è finita - e io devo andarmene-. I miei quadri dovranno essere esposti in tutti i musei del mondo. I miei disegni saranno divisi tra voi e i miei amici! E potranno essere venduti dopo dieci anni"⁴⁸.

⁴⁶ *Ivi*, p. 133.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ivi*, p. 70.

CAPITOLO 2: LA VIENNA DI FINE SECOLO

Nel 1918 niente era più come prima. Il mondo era completamente mutato. La Grande Guerra aveva provocato milioni di vittime e portato ad una trasformazione del panorama politico europeo. Gli imperi secolari erano crollati e il “Modernismo viennese”, ormai conosciuto in tutto il mondo, giunse a una svolta storica; con la morte nel 1918 di Klimt, Schiele, Wagner⁵⁰ e Moser⁵¹ scomparvero quattro esponenti centrali di quest’epoca così significativa per l’arte, la cultura e la storia della società austriaca. Inoltre, l’atmosfera di fermenti dovette cedere ai nazionalismi, sempre più prorompenti. Solo pochi anni prima tutto era diverso: “All’epoca – negli anni di fine secolo - la vita a Vienna doveva essere davvero interessante”, scriveva Hermann Bahr⁵² nel suo libro *Espressionismo* (1917). In effetti, la capitale austriaca, dalla metà dell’Ottocento in poi, iniziò una progressiva trasformazione e un rinnovamento, diventando un punto di riferimento per gli intellettuali europei⁵³.

La rivoluzione borghese del 1848 non aveva apportato significativi cambiamenti democratici a Vienna⁵⁴. Era la capitale di un regno composto da 15 nazioni diverse che contava più di 50 milioni di abitanti: l’impero austroungarico. La sua sopravvivenza era stata principalmente garantita da una lunga reggenza, quella dell’imperatore Francesco Giuseppe, e da un sistema amministrativo estremamente funzionale⁵⁵. La città sul Danubio attirava persone da tutte le regioni della monarchia asburgica, diventando, nei primi anni del Novecento, una città multinazionale, multilingue e multiculturale, con una popolazione di oltre due milioni di abitanti⁵⁶. La popolazione dell’impero era estremamente eterogenea, costituita da tedeschi, ungheresi, cechi, sloveni, croati, serbi, ebrei e molti altri gruppi etnici. Questo insieme di nazionalità generò tensioni che minacciarono l’unità dell’impero.

I liberali, padroni dello scenario politico negli anni sessanta, persero terreno di fronte all’ascesa dei movimenti nazionalisti e socialisti. La borghesia liberale, con la sua

⁵⁰ Otto Koloman Wagner (1841-1918) è stato un architetto e urbanista austriaco. Tra le opere per cui Wagner è maggiormente conosciuto si ricordano: la sede dell’Österreichische Länderbank, la prima villa Wagner, le stazioni della metropolitana, la chiesa di St. Leopold am Steinhof e infine la sede della Kaiserlich-Königliche Postsparkasse.

⁵¹ Koloman Moser (1868-1918) è stato un pittore, designer e decoratore austriaco. Fu tra i fondatori della secessione viennese, dedicandosi in particolar modo alla realizzazione di stoffe, mobili, vetrate, manifesti, complementi d’arredo.

⁵² Hermann Anastas Bahr (1863-1934) è stato uno scrittore, commediografo e critico teatrale austriaco. Lavorò sempre alla difesa dei nuovi movimenti artistici.

⁵³ Informazioni prese da un articolo pubblicato dall’ente del turismo di Vienna, *Vienna tra bellezza e abisso*, 2018, consultabile al seguente link: <https://moderne.wien.info/it/articles/the-protagonists>.

⁵⁴ Informazioni prese da un articolo pubblicato dall’ente del turismo di Vienna, *Vienna tra bellezza e abisso*, 2018, consultabile al seguente link: <https://moderne.wien.info/it/articles/the-protagonists>.

⁵⁵ CHRISTA VEIGL, articolo pubblicato dall’Ente per il Turismo di Vienna, 2022, *La Vienna a cavallo tra Ottocento e Novecento*, p. 1, consultabile al seguente link: <https://b2b.wien.info/resource/blob/321938/5a3db9fcfaf8825c47dc558055cbb83/artikel-db-jahrhundertwende-it-it-data.docx>.

⁵⁶ *Ibidem*.

enfasi sulla razionalità e il progresso, si trovò in una posizione sempre più precaria, incapace di affrontare le nuove sfide del tempo⁵⁷.

Questa fase di fermenti sociali e politici rappresentava un terreno fertile per le novità. Chi non faceva parte delle classi più abbienti cercava nell'arte e nella cultura un sostituto alla scalata sociale⁵⁸.

Eric Kandel⁵⁹, che nel 1939 era emigrato con i genitori da Vienna negli Stati Uniti, fornì una descrizione accurata della città: “Effettivamente la vita a Vienna a cavallo tra Ottocento e Novecento offriva a scienziati, scrittori e artisti opportunità di scambio nell'atmosfera coinvolgente, ottimista e politicamente impegnata di salotti e caffè”⁶⁰.

Gli ultimi anni dell'Ottocento e i primi del Novecento furono particolarmente floridi per la città. Vienna acquisì lo status di grande metropoli, passando da un milione a più di due milioni di abitanti, e fu anche luogo di grandi cambiamenti, sia dal punto di vista artistico e architettonico che nell'ambito sociale, culturale, letterario e scientifico. L'arte della cosiddetta “Wiener Moderne”, della Belle Époque ancor oggi affascina i fruitori di tutto il mondo, mentre la musica del Novecento non sarebbe la stessa senza i contributi fondamentali dei grandi compositori viennesi⁶¹, come Gustav Mahler⁶² o Arnold Schönberg⁶³.

Alla fine del XIX secolo, Vienna si trasformò radicalmente con la costruzione della Ringstrasse, un grande viale che circondava il centro storico. Questo progetto urbanistico, iniziato nel 1857 sotto l'imperatore Francesco Giuseppe, aveva come obiettivo lo svecchiamento della città e comportò la realizzazione di importanti edifici. Il progetto servì anche a migliorare la percorribilità di alcune strade e si rivelò funzionale per la realizzazione di sedi amministrative. Offrì anche diversi posti di lavoro. Le nuove architetture rispecchiavano il gusto per lo storicismo architettonico, mescolando elementi classici, gotici e barocchi. Diverse case furono ristrutturare ed in parte sostituite da edifici nuovi. In questo modo l'architettura viennese acquisì fama

⁵⁷ CARL E. SCHORSKE, *Vienna fin de siècle. la culla della cultura mittleuropea*, gruppo editoriale fabbri bompiani sonzogno etas, Milano, 1991, p. 3.

⁵⁸ Informazioni prese da un articolo pubblicato dall'ente del turismo di Vienna, *Vienna tra bellezza e abisso*, 2018, consultabile al seguente link: <https://moderne.wien.info/it/articles/the-protagonists>.

⁵⁹ Eric Richard Kandel (1929) è un neurologo, psichiatra e neuroscienziato. Professore di biofisica e biochimica presso la Columbia University dal 1974, è uno dei maggiori neuroscienziati del XX secolo. Ha conseguito il premio Nobel per la medicina nel 2000 per gli studi effettuati sulle basi fisiologiche della conservazione della memoria nei neuroni.

⁶⁰ ERIC KANDEL, *L'età dell'inconscio. Arte, mente e cervello dalla grande Vienna ai nostri giorni*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2012, p. 26.

⁶¹ KRISTINA JUNGMANN, *Arte, Architettura e Psicoanalisi nella Vienna della Belle Époque*, 2018, consultabile al seguente link: <https://www.centromimesis.it/blog/2018/11/18/cultura-a-vienna-nella-belle-epoque/>.

⁶² Gustav Mahler (1860-1911) è stato un compositore e direttore d'orchestra, anche dell'Opera di Vienna. La sua grande capacità creativa lo portò a comporre nove sinfonie e diversi cicli di lieder per voce e orchestra.

⁶³ Arnold Franz Walther Schönberg (1874-1951) è stato un compositore e uno tra i primi, nel XX secolo, a scrivere musica al di fuori dalle regole del sistema tonale. Fu uno dei teorici del metodo dodecafonico.

internazionale e la Ringstrasse divenne il punto di partenza per i successivi sviluppi e rifacimenti urbanistici ⁶⁴.

Otto Wagner ebbe l'incarico, nel 1894, di un importante progetto di infrastruttura pubblica, una linea ferroviaria lunga 45 chilometri con oltre 30 stazioni ⁶⁵.

In questi anni l'élite era molto coesa. Salotti e caffè continuavano a fungere da luoghi di ritrovo per intellettuali di varie discipline, accomunati da idee e valori condivisi, e da un profondo apprezzamento per l'arte e la cultura. Le scienze naturali e le discipline umanistiche si fondevano le une nelle altre. Intellettuali, artisti, architetti, letterati, medici, musicisti, designer, stilisti e molti altri si incontravano, discutevano e scrivevano. La borghesia sosteneva economicamente molte delle nuove istituzioni culturali e scientifiche, promuovendo l'arte, la musica e l'istruzione ⁶⁶.

La vita culturale di Vienna era quindi ricca e diversificata. Teatri, gallerie d'arte, concerti e danze offrivano svago e arricchimento culturale alla popolazione. La città era scenografica, i principali luoghi del potere e della cultura erano valorizzati in maniera evidente ed esplicita. Vienna aveva tutte le carte in regola per presentarsi con l'aspetto di una maestosa capitale borghese, esente dalle contraddizioni sociali, in cui si respirava solo benessere e fiducia ⁶⁷.

Tra le diverse esperienze artistiche che rinnovarono la vita culturale, una molto importante è sicuramente quella della *Kunstgewerbeschule* (Scuola d'arte e dei mestieri). Questa scuola, infatti, nasce con lo scopo di formare nuove figure professionali nel mondo delle arti applicate. Per la produzione industriale era infatti fondamentale la conoscenza dei materiali, delle loro peculiarità, del loro impiego, congiuntamente alle competenze in campo progettuale ⁶⁸. Gli studenti dovevano comunque imitare le "arti maggiori", per poi infondere nelle loro creazioni i modelli formali appresi con lo studio. In questo modo si cercava di innalzare il valore estetico degli oggetti ⁶⁹.

Durante il trentennio di attività, questa scuola vide la frequentazione di molti artisti, tra cui anche Gustav Klimt (1862 – 1918) e Oskar Kokoschka (1886-1980). Sarà proprio la figura di Klimt a cambiare completamente il panorama artistico viennese (e non

⁶⁴ GIORGIO CRICCO, FRANCESCO PAOLO DI TEODORO, *Il Cricco di Teodoro. Itinerario nell'arte. dal Barocco al Postimpressionismo (Vol. 4)*, Zanichelli, Bologna, 2012, p. A146.

⁶⁵ KRISTINA JUNGSMANN, Blog letterario Mimesis, *Arte, Architettura e Psicoanalisi nella Vienna della Belle Époque*, 2018, consultabile al seguente link: <https://www.centromimesis.it/blog/2018/11/18/cultura-a-vienna-nella-belle-epoque/>.

⁶⁶ Informazioni prese da un articolo pubblicato dall'Ente del turismo di Vienna, *Vienna tra bellezza e abisso*, 2018, consultabile al seguente link: <https://moderne.wien.info/it/articles/the-protagonists>.

⁶⁷ GIORGIO CRICCO, FRANCESCO PAOLO DI TEODORO, *Il Cricco di Teodoro. Itinerario nell'arte. dal Barocco al Postimpressionismo (Vol. 4)*, Zanichelli, Bologna, 2012, p. A148.

⁶⁸ GIORGIO CRICCO, FRANCESCO PAOLO DI TEODORO, *Il Cricco di Teodoro. Itinerario nell'arte. Dall'art Nouveau ai giorni nostri (Vol. 5)*, Zanichelli, Bologna, 2015, p. 1001.

⁶⁹ *Ibidem*.

solo). Gustav fu infatti uno dei primi artisti a sperimentare nuove forme di rappresentazione e di espressione, allontanandosi dalle tradizionali convenzioni artistiche⁷⁰.

Nel 1897, assieme ad un gruppo di artisti, Klimt fonda la Secessione, movimento che dichiara la propria funzione rigeneratrice e che si basa “sull’aspirazione ad una integrazione delle arti, come mezzo per consentire l’opera d’arte totale e ad una parità tra arti minori e arti maggiori, tra arte per il ricco e arte per il povero”⁷¹.

Il loro è un gruppo ben strutturato. Realizzano una grande campagna pubblicitaria e, in occasione delle loro esposizioni, realizzeranno sempre dei manifesti. Oltre a questo, un altro elemento molto importante del loro progetto è il *Ver Sacrum* (Primavera sacra), una rivista propagandistica in cui venivano esposte le loro idee e che veniva pubblicata periodicamente⁷².

Joseph Maria Olbrich costruì Palazzo della Secessione come sede espositiva ufficiale. Sulla facciata si staglia la scritta: “Der Zeit ihre Kunst / der Kunst ihre Freiheit” (A ogni epoca la sua arte, all’arte la sua libertà)⁷³.

Klimt suscitò parecchie accuse di indecenza e oscenità. Nelle sue opere affronta tematiche riguardanti la vita, la morte, l’attrazione amorosa, il desiderio sessuale, i sogni, l’inconscio, che, nella Vienna di fine secolo, erano di assoluta attualità. L’uso dell’oro, l’attenzione ai dettagli, il decorativismo, i motivi floreali, le figure sensuali, il simbolismo, la carica erotica, sono tutti elementi che affasciano gli sguardi degli spettatori⁷⁴.

Le sue raffigurazioni femminili, spesso caratterizzate da una sensualità libera, nudità, donne incinte e pose audaci, esplorano temi come Eros e Thanatos, o il ciclo della vita. Questi argomenti, che erano rappresentativi dello spirito del tempo, furono trattati anche da Sigmund Freud (1856-1939) e Arthur Schnitzler⁷⁵ nei loro rispettivi campi di studio⁷⁶.

⁷⁰ KRISTINA JUNGSMANN, *Arte, Architettura e Psicoanalisi nella Vienna della Belle Époque*, 2018, consultabile al seguente link: <https://www.centromimesis.it/blog/2018/11/18/cultura-a-vienna-nella-belle-epoque/>.

⁷¹ Informazione presa da GIORGIO CRICCO, FRANCESCO PAOLO DI TEODORO, *Il Cricco di Teodoro. Itinerario nell’arte. Dall’art Nouveau ai giorni nostri (Vol. 5)*, Zanichelli, Bologna, 2015, p. 1001, *Ver Sacrum*, traduzione del primo programma ufficiale del gruppo, 1898.

⁷² CARL E. SCHORSKE, *Vienna fin de siècle. la culla della cultura mitteleuropea*, gruppo editoriale fabbri bompiani sonzogno etas, Milano, 1991, pp. 198-199.

⁷³ KRISTINA JUNGSMANN, *Arte, Architettura e Psicoanalisi nella Vienna della Belle Époque*, 2018, consultabile al seguente link: <https://www.centromimesis.it/blog/2018/11/18/cultura-a-vienna-nella-belle-epoque/>.

⁷⁴ JOHANNES DOBAL, *Klimt*, Skira Masters, Milano, 2018, p. 31.

⁷⁵ Arthur Schnitzler (1862-1931) è stato uno scrittore e drammaturgo, la cui opera è caratterizzata da un’intensa introspezione psicologica e una profonda sensibilità nei confronti delle dinamiche sociali e relazionali.

⁷⁶ CHRISTA VEIGL, articolo pubblicato dall’Ente per il Turismo di Vienna, 2022, *La Vienna a cavallo tra Ottocento e Novecento*, p. 4, consultabile al seguente link: <https://b2b.wien.info/resource/blob/321938/5a3db9fcfaf8825c47dc558055cbb83/artikel-db-jahrhundertwende-it-it-data.docx>.

Klimt ebbe un ruolo cruciale nel promuovere l'arte moderna a Vienna, influenzando una generazione di artisti, tra cui Egon Schiele e Oskar Kokoschka⁷⁷. Fu molto importante per gli artisti più giovani, che lo consideravano la loro ispirazione, e lui stesso si impegnò per cercare di farli esporre il più possibile, o comunque per trovare nuovi compratori e mecenati. Lavorò a stretto contatto anche con architetti come Josef Hoffmann⁷⁸, Otto Wagner, contribuendo a una fioritura culturale che interessava diverse forme d'arte e design.

Anche l'architettura conobbe delle innovazioni particolari. Otto Wagner fu un pioniere dell'architettura moderna a Vienna. Egli sostenne che la forma architettonica doveva seguire la funzione ed esprimere la verità del contesto urbano, rispecchiando i cambiamenti sociali dell'epoca. L'architetto introdusse nuovi materiali come il vetro e l'acciaio nelle sue costruzioni⁷⁹.

Un concetto particolarmente rilevante fu quello della *Gesamtkunstwerk*, che significa "opera d'arte totale". Ideato dal compositore Richard Wagner⁸⁰, descriveva il suo ideale di un'opera d'arte, che doveva integrare diverse forme artistiche, come musica, teatro, poesia, in un unico avvenimento estetico⁸¹.

Nella ricerca dell'arte totalizzante, il teatro appare il luogo ideale di sintesi, il luogo dove è possibile realizzare la fusione delle arti, della poesia, della musica, della danza, riuscendo anche a coinvolgere lo spettatore, regalandogli un'esperienza totalizzante⁸².

Nel 1902 è a Vienna che la sperimentazione di questo concetto viene tentata, proprio all'interno della XIV Esposizione della Secessione, dedicata alla celebrazione del compositore Ludwig van Beethoven. L'allestimento viene affidato a Joseph Hoffman e a Gustav Klimt. Egli, per rendere "visibile la musica", collaborò con il compositore Gustav Mahler. Insieme, crearono un sistema complesso di figure e di spazi di ascolto, progettati per coinvolgere emotivamente lo spettatore e trasportarlo verso un'estasi dionisiaca⁸³.

Il *Fregio di Beethoven* (Fig. 7), lungo per oltre 34 metri, è suddiviso in tre sezioni principali. Era originariamente concepito come un'opera di protesta contro l'oppressione artistica e intellettuale. Raffigura un gruppo di figure umane che

⁷⁷ JOHANNES DOBBI, *Klimt*, Skira Masters, Miano, 2018, p. 68.

⁷⁸ Josef Franz Maria Hoffmann (1870-1956) è stato un architetto e designer austriaco, noto per essere uno dei fondatori del movimento della Secessione Viennese.

⁷⁹ CARL E. SCHORSKE, *Vienna fin de siècle. la culla della cultura mitteleuropea*, gruppo editoriale fabbri bompiani sonzogno etas, Milano, 1991, p. 68.

⁸⁰ Richard Wagner (1813-1883) è stato un compositore, direttore d'orchestra, teorico musicale e saggista tedesco, noto soprattutto per le sue opere liriche. È considerato uno dei compositori più influenti del XIX secolo.

⁸¹ PASQUALE ALMIRANTE, *Il fine Ottocento, la Grande Vienna e la Gesamtkunstwerke*, 2023, articolo consultabile al seguente link: <https://www.tecnicaldellascuola.it/il-fine-ottocento-la-grande-vienna-e-la-gesamtkunstwerke-appunti-di-letteratura-tedesca>.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*.

affrontano una forza oscura, rappresentata da una serie di creature demoniache. Questo fregio illustra quindi la condizione esistenziale dell'umanità, che si esprime in lotte e sofferenze. Durante l'esposizione Gustav Mahler dirigeva l'orchestra nell'esecuzione della Nona Sinfonia. Anche il coro degli angeli realizzati da Klimt sta cantando l'*Inno alla gioia*, concretizzando l'idea della *Gesamtkunstwerk* ⁸⁴.

Anche nel campo della musica si verificarono cambiamenti sostanziali. Gustav Mahler fu da 1897 al 1907 direttore dell'Opera di Vienna, e in quanto tale una sorta di reggente del mondo musicale di allora. Le sue sinfonie esplorano una vasta gamma di emozioni, incorporando elementi di tragedia, ironia, humor e spiritualità. Molte opere di Mahler esplorano temi legati alla vita, alla morte e alla trascendenza, riflettendo le sue profonde meditazioni filosofiche e spirituali ⁸⁵.

Forse fu la difficile relazione con la moglie Alma il motivo per cui Gustav Mahler decise di consultare Sigmund Freud ⁸⁶, segno di una certa consapevolezza del proprio disagio. Di quel colloquio, che si svolse il 26 agosto 1910, Freud ne parlerà positivamente, spiegando la fortuna che aveva avuto nel contemplare ed apprezzare l'intelligenza psicologica di un creatore geniale come Mahler ⁸⁷.

Sigmund Freud fu una figura di spicco in questo periodo. Fu allievo di Jean Martin Charcot ⁸⁸, anche se si allontanò dal metodo dell'ipnosi per sviluppare delle teorie personali. Dopo aver conseguito il dottorato in medicina nel 1881, iniziò a lavorare presso l'Ospedale Generale di Vienna e successivamente aprì uno studio privato dedicato alla cura dei disturbi nervosi e mentali ⁸⁹.

Nel 1900 pubblica una delle opere più importanti del secolo, *L'interpretazione dei Sogni*, rivoluzionando l'ambito della psicologia e della psichiatria. Introdusse il concetto di inconscio, una regione della mente che conserva ricordi, paure, pensieri, desideri, in maniera involontaria, non controllata consapevolmente. Cerca di decifrare

⁸⁴ JOHANNES DOBAI, *Klimt*, Skira Masters, Milano, 2018, pp. 8-11.

⁸⁵ Informazioni prese da un articolo di GIANLUCA CREMONA, *I Lieder di Mahler: la sublimazione di un genere*, 2018, consultabile al seguente link: <https://www.quinteparallele.net/generi-musicali/i-lieder-di-mahler/>.

⁸⁶ CHRISTA VEIGL, articolo pubblicato dall'Ente per il Turismo di Vienna, 2022, *La Vienna a cavallo tra Ottocento e Novecento*, p. 3, consultabile al seguente link: <https://b2b.wien.info/resource/blob/321938/5a3db9fcfaf8825c47dc558055cbb83/artikel-db-jahrhundertwende-it-it-data.docx>.

⁸⁷ Informazione presa da un estratto del libro di ALESSANDRO ZIGNANI, *Gustav Mahler. Pellegrino dell'anima, guardiano del Tempo*, Zecchini, Varese, 2021, consultabile al seguente link: <https://www.raicultura.it/musica/articoli/2021/05/Mahler-che-fu-straniero-anche-a-se-stesso-cac1441a-3162-4a69-8b62-a16f756fd9a3.html>.

⁸⁸ Jean-Martin Charcot (1825-1893) è stato un neurologo francese. Egli è noto principalmente per i suoi studi neuropsichiatrici sull'isteria e per essere stato il primo a identificare e descrivere alcune malattie neurologiche.

⁸⁹ KRISTINA JUNGSMANN, *Arte, Architettura e Psicoanalisi nella Vienna della Belle Époque*, 2018, consultabile al seguente link: <https://www.centromimesis.it/blog/2018/11/18/cultura-a-vienna-nella-belle-epoque/>.

i significati nascosti nei sogni, considerandoli “la via regia che porta alla conoscenza dell’inconscio”⁹⁰.

Lo psicanalista sosteneva che molti comportamenti e disturbi mentali avevano origine in conflitti inconsci e traumi infantili, un'idea che sfidava le concezioni tradizionali della mente e della morale. Freud credeva che gran parte del nostro comportamento fosse guidato da pensieri, desideri e impulsi di cui non siamo consapevoli. Questi elementi possono derivare da esperienze infantili, desideri repressi o conflitti psichici. Secondo le sue teorie, i traumi e le esperienze negative durante l'infanzia potrebbero avere un impatto non trascurabile sulla psiche. Ad esempio, conflitti familiari o carenze affettive durante l'infanzia possono influenzare lo sviluppo emotivo e comportamentale futuro dell'individuo⁹¹.

Freud dava molta importanza alla sessualità, identificandola come l'origine di numerose azioni e desideri, e questo contrariava e scandalizzava molti dei suoi contemporanei. Infatti, tutto ciò che aveva a che fare con la sessualità era visto come un tabù circondato da timori e misteri e a Vienna vigeva una morale perbenista che si scandalizzava con poco⁹².

Freud, con il suo focus sull'inconscio e la sessualità repressa, rifletteva una società in cui le vecchie certezze stavano crollando. Considerava infatti la sessualità una forza fondamentale nella vita umana e sviluppò varie teorie su come essa influenzi lo sviluppo della personalità.

La psicoanalisi di Freud rispondeva alle insicurezze di un'epoca di cambiamento, offrendo un nuovo modo di comprendere l'identità e l'autorità⁹³. Molti dei nostri desideri sessuali, secondo Freud, sono repressi nell'inconscio e possono emergere attraverso i sogni, i lapsus e altre manifestazioni indirette.

Le opere di Klimt e Schiele spesso rispecchiano le teorie freudiane sull'inconscio, la sessualità e i conflitti interni. Le loro rappresentazioni visive di desiderio, terrore e morte sembrano quasi delle tavole illustrative delle teorie freudiane⁹⁴.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ GIOVANNI REALE, DARIO ANTISERI, *Il nuovo. Storia del pensiero filosofico e scientifico*. (Vol. 3B), La Scuola, Torino, 2016, pp. 238-239.

⁹² CHRISTA VEIGL, articolo pubblicato dall'Ente per il Turismo di Vienna, 2022, *La Vienna a cavallo tra Ottocento e Novecento*, p. 3, consultabile al seguente link: <https://b2b.wien.info/resource/blob/321938/5a3db9fcfaf8825c47dc558055cbb83/artikel-db-jahrhundertwende-it-it-data.docx>.

⁹³ GIOVANNI REALE, DARIO ANTISERI, *Il nuovo. Storia del pensiero filosofico e scientifico*. (Vol. 3B), La Scuola, Torino, 2016, pp. 238-239.

⁹⁴ EVA DI STEFANO, *Schiele*, Giunti (Artedossier), Firenze, 2017, p. 21.

Freud stesso riconosceva l'importanza dell'arte nel rivelare le dinamiche dell'inconscio. Molte sue teorie sull'inconscio, i sogni e il simbolismo psicoanalitico hanno fornito una base teorica che ha ispirato molti artisti surrealisti.

Nonostante questo, il padre della psicoanalisi non dimostrò mai un particolare interesse per questo gruppo di pittori ⁹⁵, come riportato da lui stesso, in una lettera a Breton pubblicata in *Le surrealisme au service de la revolution* ⁹⁶: “Benché io riceva tante testimonianze dell’interesse che voi e i vostri amici portate alle mie ricerche, io stesso non sono capace di spiegarmi che cosa sia e che cosa voglia il Surrealismo. Può darsi che non sia fatto per capirlo, io che sono così lontano dall’arte” ⁹⁷.

L’impatto di una figura come quella di Freud fu di grandi dimensioni, e influenzò diversi ambiti, oltre a quello delle opere pittoriche. Uno di questi fu la letteratura.

L’autore e medico Arthur Schnitzler ⁹⁸ rivoluzionò la scrittura, introducendo per la prima volta il monologo interiore in un’opera letteraria. Secondo l’amico Freud, che lo considerava il suo *doppelgänger* ⁹⁹ nella letteratura, le sue opere avrebbero devastato l’apparente costume perbenista che vigeva nella Vienna di fine secolo ¹⁰⁰.

Schnitzler affrontava temi come la sessualità, l'infedeltà e l'identità, offrendo una critica penetrante alla moralità borghese tradizionale. Schnitzler è visto come un osservatore acuto della psiche umana, capace di rivelare le tensioni nascoste sotto la superficie della rispettabilità borghese ¹⁰¹.

Tutte queste trasformazioni sociali e culturali ebbero un riscontro significativo anche sulla visione e sul ruolo delle donne. Già a partire dalla seconda metà dell’Ottocento si costituiscono, all’interno dell’Impero Austro-Ungarico, associazioni femminili. Nel corso degli anni il desiderio di libertà si fa sempre più concreto: numerose donne iniziano a manifestare per le strade di Vienna e a organizzarsi metodicamente in gruppi di proteste. Successivamente, nel 1892, venne creata la prima classe liceale per ragazze ¹⁰².

⁹⁵ Informazioni prese da un articolo di CHIARA VENTURI, *Psicologia dell’Arte: Arte e Psiche nel rapporto tra Surrealismo e Psicoanalisi*, 2022, consultabili al seguente link: <https://www.chiaraventuri.it/psicologia-dell-arte-surrealismo-psicoanalisi/>.

⁹⁶ manifesto scritto negli anni ‘30 dai surrealisti francesi André Breton, Louis Aragon e altri, che esprimeva il loro impegno politico e sociale nel contesto dell'epoca.

⁹⁷ MARIO DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Trento, 2014, p. 180.

⁹⁸ Arthur Schnitzler (1862-1931) è stato uno scrittore, drammaturgo e medico austriaco.

⁹⁹ letteralmente "doppio viandante", si riferisce a un qualsiasi doppio o sosia di una persona.

¹⁰⁰ CARL E. SCHORSKE, *Vienna fin de siècle. la culla della cultura mittleuropea*, gruppo editoriale fabbri bompiani sonzogno etas, Milano, 1991, p. 8.

¹⁰¹ *Ivi*, pp. 9-12.

¹⁰² Informazioni prese da un articolo di SILVIA GIROTTO, *Sessualità e morale: le contraddizioni della Vienna di inizio Novecento*, 2024, consultabile al seguente link: <https://www.andergraundrivista.com/2021/05/10/sessualita-e-morale-le-contraddizioni-della-vienna-di-inizio-novecento/>.

La condizione femminile nei primi anni del Novecento non si presentava quindi emancipata, era la *femme fatal* ad essere celebrata: esaltazione ambivalente della bellezza femminile, dato che veniva elogiato il potere sensuale e seduttivo della donna, inteso però al tempo stesso come trappola mortale per gli amanti malcapitati.

Nel 1918 venne concesso diritto di voto alle donne. Molte donne iniziarono a scrivere, concentrandosi sulla prosa e denunciando le condizioni in cui erano costrette a vivere¹⁰³, come la scrittrice e giornalista Bertha von Suttner¹⁰⁴, che fu una delle principali voci del movimento pacifista.

“Per una ragazza, essere «ben educata» significava allora essere completamente ignara della vita, condizione a cui talvolta le donne di quella generazione sarebbero rimaste condannate per tutta la loro esistenza”¹⁰⁵.

Il problema, infatti, era soprattutto la bassa qualità dell’educazione sessuale. Le giovani adolescenti sembravano praticamente abbandonate ad una condizione di ignoranza in materia sessuale¹⁰⁶. Si pensava che “Il parlare di certe faccende ha, nella nostra società così ricca di pudiche orecchie, un effetto molto più offensivo della messa in pratica delle stesse”¹⁰⁷.

“[...] quell’epoca ricorse a un bizzarro compromesso, costruendosi una morale che, pur non vietando al giovane di vivere la propria sessualità, esigeva però che questi affrontasse l’imbarazzante argomento con la massima discrezione. Se la sessualità non poteva essere estromessa dal mondo, bisognava almeno che non fosse visibile nella società ben educata e ben ordinata del tempo. Per tacito accordo, dunque, di questa scabrosa questione non si discuteva né a scuola, né in famiglia, né in pubblico, e tutto ciò che avrebbe potuto ricordarne l’esistenza veniva represso”¹⁰⁸.

Il costume tradizionale era quindi molto rigido. Una brava moglie era infatti riconosciuta come il prodotto di eccellenti precetti genitoriali, per cui era importante

¹⁰³ Informazioni prese da un articolo di SILVIA GIROTTO, *Sessualità e morale: le contraddizioni della Vienna di inizio Novecento*, 2024, consultabile al seguente link: <https://www.andergraundrivista.com/2021/05/10/sessualita-e-morale-le-contraddizioni-della-vienna-di-inizio-novecento/>.

¹⁰⁴ Bertha Felicitas Sophie, baronessa von Suttner (1843-1914) è stata una scrittrice austriaca, premiata nel 1905 con il Nobel per la pace.

¹⁰⁵ STEFAN ZWEIG, *Il mondo di ieri*, Mondadori, Milano, 2017, p. 78.

¹⁰⁶ Informazioni prese da un articolo di SILVIA GIROTTO, *Sessualità e morale: le contraddizioni della Vienna di inizio Novecento*, 2024, consultabile al seguente link: <https://www.andergraundrivista.com/2021/05/10/sessualita-e-morale-le-contraddizioni-della-vienna-di-inizio-novecento/>.

¹⁰⁷ Traduzione di una frase presa da un libro di ELSE JERUSALEM, *Geht uns die Wahrheit! Ein Beitrag zu unsrer Erziehung zur Ehe (Dateci la verità! Un saggio sulla nostra educazione sul matrimonio)*, Hermann Seeman Nachfolger, Leipzig, 1902, p. 3.

¹⁰⁸ STEFAN ZWEIG, *Il mondo di ieri*, Mondadori, Milano, 2017, p. 70.

educare una figlia in modo che arrivasse vergine al matrimonio, che fosse in grado di soddisfare il proprio marito e che diventasse una buona madre ¹⁰⁹.

“Il cosiddetto sesso forte manifestava la propria alterità nei confronti di quello debole anche in tutta una serie di atteggiamenti: l’uomo doveva essere risoluto, cavalleresco e aggressivo; la donna timida, ritrosa e sulla difensiva (cacciatore e preda anziché compagni alla pari). Questa innaturale differenziazione a livello esteriore alimentava tuttavia anche la tensione interna fra i due poli, ossia l’erotismo, tanto che la società dell’epoca, con questa tecnica dissimulativa e fondata sulla reticenza, così contraria alla psicologia umana, otteneva l’esatto contrario del suo fine” ¹¹⁰.

Nonostante una vigorosa resistenza da parte dell’élite conservatrice, grazie anche ai movimenti di protesta, la condizione della figura femminile conquistò progressivamente sempre più diritti. E, anche se di sessualità ancora non si parlava apertamente, la fisicità e la corporeità la si ritrovava nelle opere degli artisti ¹¹¹. Il tentativo di emancipazione delle donne si rifletteva infatti sulle tele d’arte, che spesso esploravano le complessità corpo umano, molto espressivo, spesso contorto, divorato dalle paranoie e dai desideri interni.

Hermann Bahr ha lasciato una definizione particolarmente esemplificativa degli intenti degli artisti viennesi: “Vogliamo osservare i corpi in cui vive l’umanità, investigare le leggi alle quali ubbidisce, i destini che sperimenta, da quali nascite e verso quali morti s’incammina” ¹¹². Questo sarà anche uno dei *leitmotiv* ¹¹³ della pittura di Egon Schiele.

¹⁰⁹ Informazioni prese da un articolo di SILVIA GIROTTI, *Sessualità e morale: le contraddizioni della Vienna di inizio Novecento*, 2024, consultabile al seguente link: <https://www.andergraundrivista.com/2021/05/10/sessualita-e-morale-le-contraddizioni-della-vienna-di-inizio-novecento/>.

¹¹⁰ STEFAN ZWEIG, *Il mondo di ieri*, Mondadori, Milano, 2017, p. 74.

¹¹¹ Informazioni prese da un articolo pubblicato dall’Ente del turismo di Vienna, *Vienna tra bellezza e abisso*, 2018, consultabile al seguente link: <https://moderne.wien.info/it/articles/the-protagonists>.

¹¹² Citazione presa da JOHANNES DOBAI, *Klimt*, Skira Masters, Milano, 2018, p. 31.

¹¹³ Motivo stilisticamente determinato, ritornante nel corso di un’opera musicale, drammatica o letteraria; può anche, più genericamente, essere riferito ad un discorso, un argomento o un tema ricorrente.

CAPITOLO 3: L'AUTORITRATTO

Egon Schiele si distinse per l'audace sincerità nell'esplorare il proprio io attraverso l'arte. I suoi autoritratti non sono semplici raffigurazioni, ma piuttosto finestre aperte sulla sua anima, in cui confliggono desideri, timori e dolori repressi. Spesso caratterizzati da linee marcate e intricate, questi autoritratti sfidano l'osservatore a confrontarsi con la complessità dell'esperienza umana e la fragilità dell'identità individuale.

3.1 IL VOLTO DELL'ARTISTA: STORIA E SIGNIFICATO DELL'AUTORITRATTO NELL'OTTOCENTO

Un autoritratto è una raffigurazione che un pittore fa di sé stesso, una rappresentazione con linee e colori del corpo e del volto del soggetto che si ritrae¹¹⁴. Nel raffigurarsi, l'artista si sdoppia, recita due parti diverse, è sia il soggetto agente che l'oggetto creato, il modello e l'esecutore dell'opera; il suo occhio diventa metro di giudizio di sé stesso¹¹⁵.

È un tentativo di definire la propria identità mediante la raffigurazione del proprio aspetto fisico¹¹⁶.

Tradizionalmente, la nascita della cultura della propria immagine individuale viene fatta risalire intorno al 1500, con l'invenzione degli specchi di cristallo di buona qualità. Questo stimolò sicuramente l'emancipazione dell'autoritratto come genere artistico. L'immagine riflessa del proprio corpo alimenta negli artisti il desiderio di guardarsi, di studiarsi, di rappresentarsi, di idealizzarsi, di notare i difetti e le imperfezioni¹¹⁷. È nel Medioevo che il genere inizia ad acquisire notorietà, grazie soprattutto ai codici miniati. Realizzati nei monasteri e nei conventi, questi libri erano prodotti da monaci o suore, che integravano alle immagini dettagliatamente e minuziosamente miniate, il proprio ritratto mentre erano all'opera¹¹⁸.

Nel Rinascimento si diffonde il motto ogni pittore “dipinge sé stesso”: ogni artista immette qualcosa di sé in tutte le figure che dipinge, cosicché tutte hanno tra di loro una rassomiglianza. In questo modo la maniera del singolo diventa anche più riconoscibile. È anche merito dell'autoritratto se gli artisti riescono ad affermare la loro posizione e il loro status nella società¹¹⁹. L'autoritratto diventa infatti “simbolo delle conquiste sociali e intellettuali dell'artista, che sente di poter dare indipendente dignità alla propria immagine, senza doverla più inserire ai margini di composizioni complesse”¹²⁰.

L'Ottocento rappresenta uno snodo, un punto di non ritorno per l'autoritratto: fu il secolo del Romanticismo. I giovani esponenti del movimento consideravano l'arte una vocazione, la ragione di vita. Questo portò ad un allontanamento, ad un disinteresse nei confronti dei profitti e dei ricavi dietro la realizzazione delle loro opere, da sommare a quasi una riluttanza verso la committenza e l'acquisto di dipinti. Gli artisti erano

¹¹⁴ ALBERTO BOATTO, *Narciso infranto. L'autoritratto moderno da Goya a Warhol*, Laterza, Bari, 2005, p. 5.

¹¹⁵ *Ivi*, pp. 7-8.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 13.

¹¹⁷ JAMES HALL, *L' autoritratto: una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2014, pp. 8-9.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 21.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 51.

¹²⁰ STEFANO ZUFFI, *Il Quattrocento italiano*, in *Il ritratto. Capolavori tra la storia e l'eternità*, Electa, Milano, 2000, pp. 40-41.

sfacciati, esibizionisti, si esprimevano attraverso atteggiamenti arroganti, irrequieti, superbi e disprezzanti, aspetto e abiti poco curati. Tutto questo trovò riscontro negli autoritratti ¹²¹.

Un'opera che rispecchia quanto detto è sicuramente l'*Autoritratto* (Fig. 8) eseguito nel 1810 da Caspar David Friedrich, nel quale si può osservare come l'artista si rappresenti in maniera intima e contemplativa, con uno sguardo penetrante e a tratti inquisitorio, con capelli e barba molto mossi, quasi come se fosse stato colto di sorpresa, non curante delle sue condizioni e del suo aspetto fisico.

L'Ottocento è anche il secolo in cui le raffigurazioni di sé stessi iniziano ad essere sempre più introspettive e strumento di indagine psicologica, sulla scia d'interessamento per la psicologia e l'interiorità dell'io scaturito dagli studi di Sigmund Freud. Diventa di centrale importanza ciò che l'immagine di sé esprime, la resa psicologica del soggetto, combattuto dalle emozioni. Fu un secolo pieno di straordinari interpreti, ognuno dei quali esponente di una lettura personale e soggettiva della rappresentazione del proprio corpo e volto ¹²².

Uno di questi fu sicuramente Goya.

Molti dei suoi autoritratti riflettono una profonda introspezione, mostrando non solo il suo aspetto fisico, ma anche il suo stato emotivo e mentale. Inoltre, il pittore spagnolo era noto per il suo realismo crudo e onesto. Nei suoi autoritratti, non si abbellisce né si idealizza, ma si presenta in modo veritiero e a volte brutale, agonizzante per il dolore e per la malattia, come in *Goya curato dal dottor Arrieta* (Fig. 9), opera realizzata nel 1820. Molti dei suoi autoritratti hanno anche significati simbolici, spesso legati al tema della morte ¹²³.

Verso la fine dell'Ottocento sarà un artista olandese ad esplorare ed indagare il proprio io attraverso l'autoritratto. Nonostante non siano particolarmente numerosi, per Van Gogh gli autoritratti diventano dei veri e propri momenti di dialogo interiore, di analisi psicologica, attimi in cui l'artista si guarda dentro ed esprime sulla tela le sue sensazioni e le sue paure profonde.

Nell'*Autoritratto* (Fig. 10) del 1889, dipinto nel periodo di reclusione nel manicomio di Saint-Denis, il volto di Vincent appare terribilmente provato. Capelli e barba risultano sbiaditi. Sembra un uomo solo, abbandonato alle sue insicurezze e angosce. Gli occhi non sembrano rivolti allo spettatore, bensì a sé stesso, questo sé stesso che si è trasformato in uno sconosciuto, un estraneo pericoloso ¹²⁴.

¹²¹ HUGH HONOUR, *Il romanticismo*, Einaudi, Torino, 2007, pp. 259-266.

¹²² LUCIA IMPELLUSO, *L'autoritratto*, in *Il ritratto. Capolavori tra la storia e l'eternità*, Electa, Milano, 2000, pp. 295-299.

¹²³ ALBERTO BOATTO, *Narciso infranto. L'autoritratto moderno da Goya a Warhol*, Laterza, Bari, 2005, pp. 33-35.

¹²⁴ *Ivi*, pp. 78-79.

Benché la maggior parte degli esempi siano pittorici, il tema dell'autoritratto è stato affrontato anche nella scultura. Nel XIX secolo poi, l'invenzione della fotografia diede nuova linfa alla categoria artistica, portando alla nascita dell'autoritratto fotografico.

Agli inizi del XX secolo, il genere dell'autoritratto rispecchia la crisi spirituale e morale dell'uomo occidentale, che deve confrontarsi con il fallimento dell'ottimismo positivista ottocentesco e con gli orrori della Prima guerra mondiale. La rappresentazione dell'io dell'artista risulta quindi confusa, nevrotica e frammentata. Tra le avanguardie, quella che più si avvicina alla personalità e alla psiche degli artisti è sicuramente l'Espressionismo. L'autoritratto espressionista non si concentra tanto sulle fattezze dell'artista, quanto sulla suggestione della sua personalità e delle sue emozioni, dando vita a rappresentazioni angoscianti, irreali e cariche di inquietudine¹²⁵.

È a Vienna, durante il tramonto dell'impero austro-ungarico, dove resta difficile mettere ordine fra postimpressionismo e i sussulti iniziali dell'espressionismo, che per la prima volta i volti e i corpi, negli autoritratti, prendono a scomporsi. Da Gerstl¹²⁶ a Rainer¹²⁷, da Meidner¹²⁸ a Kokoschka, numerosi artisti si affacceranno sul panorama artistico austriaco offrendo una loro interpretazione del genere. Di fronte allo specchio, l'autoritratto che più tocca il livello di vivisezione e di nuda esposizione è sicuramente quello di Egon Schiele¹²⁹.

¹²⁵ Informazioni prese da *l'autoritratto attraverso i secoli*, articolo consultabile al seguente link: <https://saradeangelis.wordpress.com/2011/01/04/autoritratto/>.

¹²⁶ Richard Gerstl (1883-1908) è stato un pittore austriaco, noto soprattutto per i suoi ritratti e autoritratti. Nonostante la sua breve vita, ha lasciato un impatto significativo sull'arte espressionista, esplorando temi di alienazione e isolamento personale.

¹²⁷ Arnulf Rainer (1929) è un performance artist, fotografo e pittore austriaco. Lavora sul linguaggio corporeo intervenendo sulla fotografia con la pittura e occupandosi, in particolare, del volto umano.

¹²⁸ Ludwig Meidner (1884-1966) è stato un pittore tedesco è particolarmente conosciuto per i suoi paesaggi apocalittici, caratterizzati da un'intensità emotiva e un dinamismo che catturano la tensione e il tumulto del periodo pre-bellico e della prima guerra mondiale.

¹²⁹ ALBERTO BOATTO, *Narciso infranto. L'autoritratto moderno da Goya a Warhol*, Laterza, Bari, 2005, p. 98.

3.2 L'AUTORITRATTO NELL'OPERA DI EGON SCHIELE

“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”¹³⁰.

Definito “un eccitato autoritratto in versi”, questo brano, scritto da Schiele nel 1910, rappresenta un riepilogo della sua angosciante poetica. Nelle sue opere, infatti, Egon esibisce impudicamente il proprio corpo: un teatro dell’Io, dei pensieri interiori, dei desideri nascosti e sublimati, dove è ben evidente da un lato tutto lo smarrimento, l’inesorabilità, il narcisismo di un’adolescenza che sembra non voler finire mai, e dall’altro tutta l’insoddisfazione e l’impotenza del tentativo di trovare valore in qualcosa al di fuori di sé stesso¹³¹.

“Io, eterno bambino” scrive con orgoglio e disperazione l’artista diciottenne, che vive nell’epoca del tramonto dell’impero austro-ungarico, segnata dalle spinte nazionalistiche, in cui è facile smarrirsi, un momento in cui l’individuo, quasi come importunato da una realtà ingannevole, è spinto a interiorizzare artificialmente il mondo e a proiettarvi il doppiopione della propria angoscia¹³².

Reinterprete di Van Gogh, seguace di Klimt e membro della Secessione Viennese, Egon Schiele è l’eterno fanciullo egocentrico e turbato, l’*enfant terrible* prigioniero di un’identità che non riesce a guardare oltre sé stessa, costantemente in lotta con i propri demoni e pensieri.

Mentre Freud esplorava la psiche umana svelando i complessi meccanismi dell’inconscio e i desideri repressi e nascosti che lo animano, Schiele ritraeva corpi contorti, specchio di intense battaglie interiori. Con i suoi autoritratti non si limitava a indagare la propria persona, ma poneva domande su un’intera epoca, analizzando un Io collettivo e portando alla luce emozioni e sentimenti fino a quel momento inespressi¹³³.

“L’io non è più padrone a casa propria” si legge tra gli scritti di Freud¹³⁴. Non è il corpo all’origine dell’inquietudine dell’anima, ma è l’anima, come una regista crudele, ad imporre il proprio film fittizio al corpo, che ormai non ha più il controllo¹³⁵.

¹³⁰ EVA DI STEFANO, *Schiele*, Giunti (Artedossier), Firenze, 2017, p. 5.

¹³¹ *Ivi*, p. 6.

¹³² EVA DI STEFANO, *Schiele*, Giunti (Artedossier), Firenze, 2017, p. 6.

¹³³ JACOPO VENEZIANI, *Simmetrie. Osservare l'arte di ieri con lo sguardo di oggi*, Mondadori Electa, Milano, 2021, p. 72.

¹³⁴ Citazione presa da EVA DI STEFANO, *Schiele: gli autoritratti*, Giunti, Firenze, 2003, p. 8.

¹³⁵ *Ibidem*.

L'opera di Schiele, nell'ossessione corporale ed erotica che condensa pulsioni di vita e di morte, riflette il clima di un'epoca, segnato da nuovi turbamenti e insicurezze ¹³⁶.

Nei suoi primi autoritratti, che risalgono agli anni tra il 1905 e il 1907, il pittore manifesta palesemente, tramite un ingrandimento spettacolare ed esibizionistico di sé stesso, la necessità di compensare la perdita di ammirazione e stima subita con la morte del padre, figura chiave della sua giovinezza e primo vero sostenitore delle sue abilità disegnative ¹³⁷.

Egon fu un artista abbastanza fortunato dal punto di vista della fama: sin dalle sue prime opere gode di immediati riconoscimenti e ben presto la cerchia dei suoi collezionisti si fa piuttosto ampia per un pittore di giovane età. In aggiunta, ha il pieno appoggio di Klimt, che lo presenta ad alcuni suoi mecenati ¹³⁸.

I due, nonostante il ruolo di guida spirituale ricoperto dal più anziano, si influenzeranno a vicenda: dopo il 1910 un'eco del tratto emotivo di Egon sembra insidiare l'armonia e l'equilibrio delle superfici iridate di Klimt. Anche i soggetti e le tematiche affrontate sono le medesime. Il segno che Egon attinge da Klimt viene modificato e accentuato, caricato di significati. Schiele sceglie la via dell'anatomia spietata del proprio fisico: gli autoritratti, centinaia di opere in cui esibisce il proprio corpo costretto in posizioni forzate, lacerato da timori e angosce, contornato da una linea virtuosistica ed espressiva, fortemente tagliente e nervosa, cruda ¹³⁹.

All'horror vacui ornamentale di Klimt, Egon oppone la vertigine di uno spazio vuoto che, isolando la figura, contemporaneamente la opprime, quasi la soffoca, la abbandona alla solitudine di quella superficie deserta e di quel silenzio assordante ¹⁴⁰.

L'amicizia con lo scrittore Roessler offre a Schiele già nel 1910 l'opportunità dell'affermazione personale e della committenza. L'itinerario è simile a quello di Kokoschka: i due artisti cercano di scovare la verità interiore, entrambi con il chiodo fisso della considerazione del corpo umano come concretizzazione di forze psicologiche e della stessa disperazione di morte ¹⁴¹.

Le figure dipinte da Schiele assomigliano a dei burattini alienati, costretti da fili invisibili in pose tortuose e innaturali, inchiodate nell'inflessibilità di uno spazio vuoto senza appoggi né sostegni. Le mani sono sempre abnormi e ossute, prive di grazia, con

¹³⁶ EVA DI STEFANO, *Schiele: gli autoritratti*, Giunti, Firenze, 2003, p. 22.

¹³⁷ REINHARD STEINER, *Egon Schiele 1890-1918: l'anima notturna dell'artista*, B. Taschen, Köln, 1992, p.8.

¹³⁸ EVA DI STEFANO, *Schiele*, Giunti (Artedossier), Firenze, 2017, p. 12.

¹³⁹ EVA DI STEFANO, *Schiele*, Giunti (Artedossier), Firenze, 2017, p. 15.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 16.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 18.

le nocche gonfie, deformate. In questi dipinti il colore è in sordina, all'intensificazione espressiva provvede la linea ben evidente dei contorni ¹⁴².

Egon però non fu il primo a concentrarsi sugli autoritratti in modo così maniacale, a sfruttare il proprio volto come oggetto di studio e a realizzare opere particolarmente espressive. Ci aveva già pensato Richard Gerstl, vero prototipo dell'artista geniale e disadattato, suicidatosi a 25 anni quando, nel 1908, il giovane Schiele si era affacciato sul panorama artistico viennese ¹⁴³.

Sarà lui ad esplorare il proprio volto ed il proprio corpo in modo quasi maniacale: un'indagine davanti allo specchio condotta con esasperata autoconsapevolezza, un esibizionismo di sfida che marcato da una malattia dolorosa. In *Uomo che ride* (Fig. 11), eseguito nel 1907, il suo viso è l'oggetto di studio, ne dissolve i contorni, non sembra emettere alcun tipo di rassicurazione ma, al contrario, si mostra quasi posseduto, alienato ¹⁴⁴.

Un'altra figura che diventa fonte d'ispirazione per la poetica di Egon fu probabilmente quella di Erwin Osen, mimo che durante le sue esibizioni gesticolava in modo artificiale, ispirandosi agli alienati di cui osservava attentamente i movimenti all'interno dell'ospedale psichiatrico di Vienna, la *Salpêtrière* ¹⁴⁵.

Schiele d'altro canto ritrae l'amico con le braccia allungate che si agitano nel vuoto, e ne imita gli atteggiamenti eccessivi sui quali modella il proprio vocabolario espressivo, la propria poetica, le formule mimiche ricorrenti del volto allucinato e contorto e delle mani grandi, quasi caricaturali. Lo specchio si fa deformante, diviene lo strumento principale di uno studio ossessivo di sé, di uno sguardo che viviseziona il proprio stesso corpo. Tra il 1910 e il 1911, in decine di autoritratti, Schiele distorce la postura delle spalle e delle braccia, lacera la pelle, esalta i contorni spigolosi, elettrifica i capelli ¹⁴⁶.

Le caratteristiche predominanti sono una magrezza ascetica, virtuose ed estreme contorsioni del corpo, espressioni del viso ambigue e spesso un ciuffo di capelli arruffati ¹⁴⁷.

Il focus dello sguardo dell'artista è il corpo, nella sua nudità. Il resto non è importante, lo sfondo si riduce ad una superficie monocroma che non offre alcun sostegno, esalta i contorni irregolari e spigolosi del soggetto e fa apparire i movimenti come degli scatti,

¹⁴² *Ivi*, p. 24.

¹⁴³ EVA DI STEFANO, *Schiele: gli autoritratti*, Giunti, Firenze, 2003, p. 8.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 9.

¹⁴⁵ EVA DI STEFANO, *Schiele*, Giunti (Artedossier), Firenze, 2017, p. 25.

¹⁴⁶ EVA DI STEFANO, *Schiele: gli autoritratti*, Giunti, Firenze, 2003, p. 17.

¹⁴⁷ REINHARD STEINER, *Egon Schiele 1890-1918: l'anima notturna dell'artista*, B. Taschen, Köln, 1992, p. 9.

convulsioni nervose. Anche la colorazione non serve più alla descrizione dell'immagine del corpo. L'attenzione è tutta sulla figura umana ¹⁴⁸.

Queste caratteristiche tornano nelle parole che Schiele scrisse a Oscar Reichel ¹⁴⁹ nel 1911: “Quando mi guardo mi sento costretto a guardarmi anche interiormente e a scoprire cosa voglio, che cosa viene in me, ma anche a domandarmi fino a dove arrivano le mie possibilità di percepire quali sono le mie capacità, da quali sostanze misteriose sono costituito e qual è quella predominante che cosa sono in grado di riconoscere che cosa ho riconosciuto in me fino ad ora. Mi vedo svanire e respirare in modo sempre più pesante, le oscillazioni della mia luce astrale diventano più veloci più semplici e dirette simili ad un grande atto di riconoscimento del mondo, così dal mio essere porto alla luce un numero maggiore di cose sempre nuove e dotate di un rilucere infinito, fino a quando l'amore che è tutto mi dà i mezzi per fare questo e mi porta a ciò da cui io mi sento istintivamente attratto e che vorrei trascinare in me per realizzare qualcosa di nuovo dal nuovo, qualcosa che sono riuscito a contemplare al di là di me stesso” ¹⁵⁰.

Negli autoritratti, la forzatura delle pose scandalose, l'enfasi sul nudo, la magrezza scarna, emaciata, ossuta, l'essenzialità e le espressioni stravolte sono provocazioni: il pubblico è obbligato a osservare l'auto-rivelazione dell'artista e delle sue personali manie, non può fare altro che tenere gli occhi fissi su uno spettacolo di intimità estremizzata. Allo stesso tempo l'artista, mettendo in mostra il proprio corpo, denuncia una condizione universale. Il tema della fragilità umana, del terrore che soffoca la mente e si riversa sulla carne, della follia, rappresenta una disperata ricerca di identità, che si consuma tra gli estremi del male psichico e del male sociale ¹⁵¹.

L'esibizionismo così ostentato di sé stessi rivela una particolare somiglianza con un aforisma di Nietzsche che descrive l'artista moderno: “nella sua fisiologia l'artista moderno è molto vicino all'isterismo ed anche il suo carattere è contrassegnato da questo stato patologico [...] Egli non è più una persona ma tutt'al più un crogiuolo di persone che alternativamente fanno capolino l'una dopo l'altra con spudorata sicurezza. Esattamente per questo egli possiede grandi doti di attore: questi poveretti senza volontà che sono oggetto di studio dei medici sorprendono, in ogni personaggio richiesto, per la loro bravura nella mimica, la loro capacità di trasformarsi” ¹⁵².

Con la stessa mancanza di pudore e di rispetto con cui guarda sé stesso, Schiele disegna il corpo della donna: una sorta di perversione angosciata e morbosa che sfida la

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 12.

¹⁴⁹ Oscar Reichel (1869-1943) fu un collezionista d'arte austriaco, il cui lavoro però venne confiscato dai nazisti.

¹⁵⁰ REINHARD STEINER, *Egon Schiele 1890-1918: l'anima notturna dell'artista*, B. Taschen, Koln, 1992, p. 12.

¹⁵¹ EVA DI STEFANO, *Schiele*, Giunti (Artedossier), Firenze, 2017, p. 25.

¹⁵² FRIEDRICH NIETZSCHE, *Frammenti postumi 1887-1888*, S. Giametta (traduttore), G. Colli e M. Montinari (curatori), Adelphi, Milano 1970, p. 323.

pornografia in maniera più o meno esplicita e indaga l'adolescenza, l'eccitazione, il panico, i desideri repressi e nascosti ¹⁵³. Nonostante questo, Egon non riterrà mai necessario dover dare delle spiegazioni, delle giustificazioni per le sue opere d'arte: "Fate in modo di vedere, se ne siete capaci, dentro l'opera d'arte! [...] Non bisogna dare ascolto a chi chiede che gli si spieghi un'opera d'arte; è troppo limitato per comprenderla. Io dipingo la luce che emana da tutti i corpi. Anche l'opera d'arte erotica ha una sua sacralità" ¹⁵⁴.

Le stesse posture contorte e macchinose, i gesti teatrali, le espressioni contratte si ritrovano in diverse fotografie di cui Schiele è il protagonista, scattate dall'amico Anton Trcka. Consapevole della sua personalità, trasformava sé stesso in opera d'arte. Le considera infatti sue opere a tutti gli effetti, le firma e interviene sulla stampa o sul negativo enfatizzando i contorni con la linea o con l'acquerello. La fotografia si trasforma così in un mezzo con cui approfondire l'analisi di sé stesso ¹⁵⁵.

Il delirio, l'alienazione, gli istinti erotici, l'ossessione morbosa, sono tutte tematiche che influenzano vari campi dell'arte, come per esempio il cinema espressionista.

Dopo il periodo a Neulengbach e il carcere, la produzione di autoritratti resta numerosa sia nel 1913 che negli anni seguenti: in questa fase l'artista si rappresenta come monaco o veggente, predicatore o santo con aureola ¹⁵⁶.

"Artista innanzitutto è il grande dotato dello spirito, che esprime visioni di concepibili manifestazioni in natura. Sarebbero esploratori ai quali per primi la natura s'avvicina e mostra, perché si trasmetta ai contemporanei. Gli artisti avvertono facilmente la grande luce vibrante, il calore, il respiro degli esseri viventi" ¹⁵⁷ scrive in alcuni suoi componimenti.

E ancora: "Gli artisti vivranno in eterno" ¹⁵⁸. Come si evince da questi scritti, Egon era ben consapevole delle sue capacità, e aveva molta fiducia nella sua professione.

Tra le varie tematiche affrontate nei suoi autoritratti, emerge anche quella del Doppio. L'artista viene probabilmente condizionato ancora una volta dal padre della psicanalisi. Freud, infatti, affronta questo topos parlando di un sosia identico a noi: "il doppio è una formazione appartenente ai tempi psichici primitivi, tempi passati, in cui dovette sicuramente avere un senso più benevolo. Il doppio si è trasformato in un'immagine di spavento non diversamente da come gli dei, dopo la caduta della religione a cui appartenevano, sono diventati demoni" ¹⁵⁹. In questo modo la percezione del proprio

¹⁵³ EVA DI STEFANO, *Schiele: gli autoritratti*, Giunti, Firenze, 2003, p. 24.

¹⁵⁴ EGON SCHIELE, RUDOLF LEOPOLD (a cura di) *Ritratto d'artista*, Abscondita, Milano, 2017, pp. 29-30.

¹⁵⁵ EVA DI STEFANO, *Schiele: gli autoritratti*, Giunti, Firenze, 2003, p. 24.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 26.

¹⁵⁷ EGON SCHIELE, RUDOLF LEOPOLD (a cura di) *Ritratto d'artista*, Abscondita, Milano, 2017, pp. 78-79.

¹⁵⁸ *Ivi*, pp. 29-30.

¹⁵⁹ EVA DI STEFANO, *Schiele: gli autoritratti*, Giunti, Firenze, 2003, p. 34.

doppio si presenta in una forma patologica che deriva dall'alienazione e dalla separazione della personalità: è la conseguenza di una crepa non arginabile, l'evocazione del proprio demone e l'irruzione senza scampo dell'inconscio nell'ambito della fantasia¹⁶⁰.

Nel quadro intitolato *Colui che vede sé stesso -L'uomo e la morte-* (Fig. 12) realizzato nel 1911, Schiele si ritrae in primo piano ma, dietro le sue spalle, incombe un sosia che sembra abbracciarlo, senza lasciargli alcuna possibilità di fuga o salvezza. Il volto di Egon è scarnificato, quasi irriconoscibile. L'artista si presenta quindi assieme al proprio doppio, l'altro sé stesso, un coinquilino oscuro.¹⁶¹

Un tema pittorico che è generato dalla sua stessa insistenza narcisistica sull'autoritratto, sull'immagine reiterata e ridondante di sé, dal continuo tentativo di controllare la propria identità nella maniera più diretta possibile, laddove il volto riflesso allo specchio e poi raffigurato sulla tela diventa subito l'immagine di un altro, di un estraneo¹⁶².

In *Doppio autoritratto* (Fig. 13), completato nel 1915, i due volti di Schiele, appoggiati l'uno sull'altro, non si assomigliano alla perfezione: l'uno appare perso, smarrito, l'altro invece ha uno sguardo puntato. Sembrano inchiodati nel foglio, costretti ad essere a contatto e a condividere uno spazio troppo stretto per entrambi¹⁶³.

Non è solo il suo alter ego a fargli compagnia negli autoritratti: in molte raffigurazioni Egon condividerà lo spazio della tela con altre figure.

Per esempio, nello schizzo *Atto d'amore* (Fig. 14), eseguito nel 1915, l'artista si mostra con la sua compagna Wally. I due amanti sembrano quasi sorpresi dall'occhio dello spettatore, nei confronti del quale rivolgono lo sguardo. L'uomo assume un'espressione fissa, pensosa. Sono a contatto, ma sembrano lontanissimi. Lo sfondo anonimo contribuisce ad incrementare il disagio e la tensione che traspare dai volti e dai corpi dei due soggetti.

Nel quadro *Gli eremiti* (Fig. 15), dipinto nel 1912, Egon raffigura sé stesso e Klimt. Le due figure sembrano quasi sovrapporsi, anche perché, a causa delle vesti sicure, non si riescono a distinguere con sicurezza i due corpi¹⁶⁴. Anche in questo caso lo sfondo è apatico, e mette in evidenza la nervosa linea di contorno. Le tonalità sono cupe e terrose.

¹⁶⁰ *Ibidem.*

¹⁶¹ EVA DI STEFANO, *Schiele*, Giunti (Artedossier), Firenze, 2017, p. 26.

¹⁶² EVA DI STEFANO, *Schiele: gli autoritratti*, Giunti, Firenze, 2003, pp. 36-37.

¹⁶³ *Ivi*, p. 46.

¹⁶⁴ EVA DI STEFANO, *Schiele: gli autoritratti*, Giunti, Firenze, 2003, p. 41.

È Egon stesso a descrivere il quadro, in una lettera indirizzata a Carl Reininghaus¹⁶⁵, collezionista d'arte austriaco dell'epoca: “Vorrei dirti qualcosa sul ragionamento sotteso al quadro, che giustifica molte cose, forse tutte, non solo per me ma anche per l'osservatore. Ammetto volentieri che per il momento hai ragione. Nel grande dipinto, all'inizio non si vede distintamente come stanno i due personaggi. Non è un cielo grigio quello contro cui si muovono i due corpi, bensì un mondo afflitto nel quale sono cresciuti in solitudine, spuntati organicamente dal terreno; tutto quel mondo deve rappresentare, insieme alle figure, la ‘decrepitezza’ di ogni realtà essenziale; una singola rosa appassita che esala la sua bianca innocenza, contrapposta alle corone di fiori sulle due teste. Il personaggio di sinistra è colui che si china davanti a un mondo così cupo, i suoi fiori devono dare un'impressione di freddezza, di durezza, vorrei dire di fiori spenti o paragonarli al suono delle parole di un ammalato grave, che ormai balbetta soltanto, cavernose e rauche; ma i loro colori sbiaditi sono voluti, altrimenti l'idea poetica e la visione andrebbero perdute, allo stesso modo dell'indefinitezza delle figure, che sono pensate come ripiegate su se stesse, corpi di uomini stanchi di vivere, di suicidi, ma uomini che provano sentimenti. - Guarda le due figure come fossero una nuvola di polvere simile a questa terra, che vuole innalzarsi e deve crollare priva di forze. [...] Non è un quadro che sono riuscito a dipingere dall'oggi al domani, ma nasce dalle vicende di alcuni anni, a cominciare dalla morte di mio padre; ho dipinto più una visione che immagini riprese da disegni. [...] È nato solo dalla mia interiorità”¹⁶⁶.

Il pittore, quindi, non ha paura di mostrarsi, di far vedere anche il suo lato più nascosto e di fissarlo sulla tela assieme alla presenza di altre persone.

Stravolti, feriti, deformati fino all'inverosimile, costretti in pose scomode, asfissati da un'imponente esigenza di verità che non esita a scavare nel corpo fino a far emergere le infrastrutture dell'inconscio, i protagonisti di questa atroce galleria trasmettono all'osservatore un'umanità tormentata dalla solitudine e da una morbosa autoanalisi¹⁶⁷.

Schiele si replica, si raffigura più volte e si scinde, ma nessuno ha esplorato come lui e con tanta intensità l'esperienza paradossale di essere contemporaneamente sé stessi e un altro, un alter-ego che ci angoschia, ci minaccia, o ci fa soffrire, ma con il quale dobbiamo comunque coabitare¹⁶⁸.

Nei suoi autoritratti Egon si sperimenta come in-dividuo, come qualcosa di separabile: nelle sue opere viene annientata l'unità della persona e si percepisce una tensione tra

¹⁶⁵ Carl Reininghaus (1857-1929) è stato un ingegnere, industriale e collezionista d'arte. Ha dato un contributo importante al mondo dell'arte, specialmente in Austria, supportando e promuovendo artisti del suo tempo.

¹⁶⁶ EGON SCHIELE, RUDOLF LEOPOLD (a cura di) *Ritratto d'artista*, Abscondita, Milano, 2017, pp. 32.33.

¹⁶⁷ ALBERTO BOATTO, *Narciso infranto. L'autoritratto moderno da Goya a Warhol*, Laterza, Bari, 2005, pp. 100-101.

¹⁶⁸ EVA DI STEFANO, *Schiele: gli autoritratti*, Giunti, Firenze, 2003, p. 44.

l'io e il sé dell'artista estraniato nel quadro. L'immagine speculare serve a Schiele per la ricerca di un altro sé, che egli fissa nel quadro ¹⁶⁹.

Le sue pose estreme, libere dalle costrizioni della morale borghese, non sono soltanto un'immagine riflessa allo specchio. Con il suo corpo si fa interprete della condizione dell'esistenza umana negli anni del tramonto di un impero e della Prima guerra mondiale, è come se si fosse trasformato in un analista in grado di registrare i fermenti psicologici di un'Europa in subbuglio ¹⁷⁰.

¹⁶⁹ REINHARD STEINER, *Egon Schiele 1890-1918: l'anima notturna dell'artista*, B. Taschen, Koln, 1992, p. 8.

¹⁷⁰ JACOPO VENEZIANI, *Simmetrie. Osservare l'arte di ieri con lo sguardo di oggi*, Mondadori Electa, Milano, 2021, pp. 68-70.

CAPITOLO 4

“Io sto dipingendo quel me stesso su cui poso lo sguardo, io sono contemporaneamente colui che guarda e colui che è visto”¹⁷¹. È così che Schiele viveva i suoi autoritratti, le sue creazioni dense di significati profondi.

“Autoritratto” (1910) (Fig. 16)

Il 1910 costituisce un momento fondamentale nella storia artistica di Schiele e il corpo nudo diventa un tema centrale dell’autoritratto, inteso come scelta in opposizione al rivestimento ornamentale del corpo mostrato nelle opere di Gustav Klimt¹⁷². Tutte le realizzazioni di quest’anno esaltano la carnalità, la corporeità del pittore, la messa a nudo e l’isolamento del proprio io, testimoniata anche da una neutralizzazione dello sfondo, che non offre alcun tipo di sostegno¹⁷³.

Queste caratteristiche sono riscontrabili in questo autoritratto. Egon si mostra in primo piano, stante, su uno sfondo anonimo. Il disegno è aspro e sofferente. La tensione formale viene affidata a linee frenetiche, spezzate e spigolose, che creano un senso di inquietudine, riflettendo l’instabilità emotiva dell’artista.

La figura è posizionata leggermente fuori asse, con il busto inclinato e le spalle asimmetriche. I contorni irregolari e spigolosi del corpo, che risaltano ancora di più grazie alla vuotezza dello sfondo, fanno apparire i movimenti come degli scatti, come delle convulsioni nervose¹⁷⁴.

La pelle è resa con sfumature pallide, terrose e spente, quasi cadaveriche, che suggeriscono fragilità fisica e psicologica, quasi come se Schiele fosse sul punto di morire. Il busto sembra quasi scarnificato, spoglio, di una magrezza che si fa ascetica, attorcigliato in una complessa contorsione¹⁷⁵.

Le parti che più risaltano all’occhio dello spettatore sono il viso e le mani. Il volto è particolarmente espressivo, sembra che ci stia guardando con severità. È segnato da diverse sfumature di colore ed una moltitudine di linee che ne rimarcano la tensione. I capelli sono tirati all’indietro e mettono in mostra la fronte corrugata. La bocca è semiaperta in quello che sembra un ghigno.

¹⁷¹ Citazione presa dal seguente link: <https://barbarainwonderlart.com/egon-schiele-autoritratti/>.

¹⁷² REINHARD STEINER, Egon Schiele 1890-1918: l’anima notturna dell’artista, B. Taschen, Köln, 1992, p. 12.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ ALBERTO BOATTO, *Narciso infranto. L’autoritratto moderno da Goya a Warhol*, Laterza, Bari, 2005, pp. 100-101.

Le mani sono troppo grandi e ossute, prive di grazia, con le nocche gonfie e le dita allungate¹⁷⁶.

Questo autoritratto mette in scena una figura emaciata, privata di tutto tranne che della propria fragilità, isolata in uno spazio anonimo e spoglio e intrappolata nel regno vulnerabile della psiche, dove il contorno sottile e nevrotico del corpo agonizzante sembra essere l'ultima barriera tra la vita e la morte¹⁷⁷.

Egon diventa un attore, costretto in azioni performative messe in scena con gesti drammatici e teatrali¹⁷⁸.

Questo lavoro è un'opera complessa e potente che offre una finestra sull'anima dell'artista. Attraverso l'uso sapiente della tecnica, del colore e della composizione, Schiele crea un'immagine che è allo stesso tempo intima e universale, riflettendo le sue lotte personali e le preoccupazioni più ampie dell'umanità.

"Autoritratto con spalla nuda sollevata" (1912) (Fig. 17)

Come nella più classica delle impostazioni delle opere di Schiele, il pittore si staglia in primo piano su uno sfondo anonimo e vuoto, che mette in evidenza la sua figura. La composizione è relativamente semplice, ma estremamente efficace nel catturare l'attenzione dello spettatore, che non ha altro da osservare e su cui concentrarsi se non l'immagine di Egon.

Un'altra caratteristica ricorrente nelle opere di Schiele è l'utilizzo di pochi colori, limitati ma espressivi. La chiarezza dello sfondo e del vestito contrastano nettamente con la pelle e i capelli dell'artista. Questa contrapposizione crea un effetto visivo potente, che focalizza l'attenzione sul volto e sugli occhi intensi dell'artista. Anche in questo autoritratto lo sguardo è rivolto allo spettatore.

I capelli di Schiele sono disordinati ma pettinati all'indietro, con ciocche sottili che si alzano in modo spontaneo. Questo dettaglio contribuisce all'aria un po' selvaggia e tormentata del soggetto.

La posa è innaturale e angolata, tipica delle opere di Schiele.

Le linee, altro elemento significativo della poetica dell'artista viennese, sono decise e marcate, definendo chiaramente le forme del viso, della spalla e della camicia.

¹⁷⁶ EVA DI STEFANO, *Schiele*, Giunti (Artedossier), Firenze, 2017, p. 24.

¹⁷⁷ JACOPO VENEZIANI, *Simmetrie. Osservare l'arte di ieri con lo sguardo di oggi*, Mondadori Electa, Milano, 2021, p. 70.

¹⁷⁸ JACOPO VENEZIANI, *Simmetrie. Osservare l'arte di ieri con lo sguardo di oggi*, Mondadori Electa, Milano, 2021, p. 72.

I dettagli anatomici sono rappresentati con una cura ossessiva. Le pennellate vistose e molto marcate delineano la fisionomia del corpo.

Il volto di Schiele è il fulcro dell'opera, sembra il dettaglio sul quale il pittore si è più concentrato. La pelle è un insieme di sfumature diverse, con linee e rughe che enfatizzano i contorni delle guance scavate, del mento e della fronte e che restituiscono un volto emaciato e ossuto. La carnagione dell'artista è rappresentata con una gamma di toni pallidi, dal bianco al rosa chiaro, con accenni di blu e verde che suggeriscono lividi. Questo utilizzo del colore dà al corpo un aspetto malaticcio e quasi spettrale. Gli occhi sono grandi e penetranti, spalancati e intensi. Le sopracciglia, sollevate e leggermente arcuate, accentuando l'espressione quasi di sorpresa, sono scure e marcate, suggerendo una sensazione di espressività al volto. La bocca è leggermente aperta, come se Egon stesse per dire qualcosa.

Come in molti altri suoi lavori, Schiele non esita a rappresentare il corpo umano in modo crudo e diretto, senza idealizzazione. Anche se Egon si autoritrae come se fosse molto malridotto e malconcio, i suoi occhi sembrano ancora piuttosto vivi, pieni di pathos, un po' malinconici, quasi a lanciare una disperata richiesta d'aiuto. Diversamente da altri autoritratti, in cui l'espressione è più energica e sfidante, incalzante, in quest'opera il pittore risulta più vulnerabile, più umano¹⁷⁹.

Un altro elemento che rende interessante questo autoritratto e lo distingue dagli altri è l'assenza delle mani e delle dita. Nella maggior parte delle sue auto-raffigurazioni Schiele mostra le sue mani ingrandite, rugose, nervose, con le dita aperte, allungate e nodose. Quello che Egon ci concede è la sua spalla, che sembra interporsi tra l'osservatore e l'artista, quasi a creare una barriera, un muro, un ostacolo che separa e rende impossibile qualsiasi tipo di contatto o comunicazione¹⁸⁰.

Schiele sembra smarrito, quasi rassegnato, in uno spazio disorientante e amorfo. Non si riconosce in questo mondo, nella Vienna borghese e moralista che non apprezza quella sua pittura audace e sconvolgente, gli sta stretto come quel vestito dal quale sembra voler scappare, come se fosse intrappolato e cercasse di liberarsi, di uscire. La sua espressione è uno sguardo diretto a noi e appare quasi una richiesta di aiuto, un'esigenza di comprensione¹⁸¹.

"Autoritratto con alchechengi" (1912) (Fig. 18)

¹⁷⁹ Informazione presa da *L'arte come pulsione di erotismo e di morte*, articolo consultabile al seguente link: <https://artfactoryit.wordpress.com/2023/12/11/larte-come-pulsione-di-erotismo-e-di-morte/>.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ *Ibidem*.

Questa fu una delle ultime opere realizzate prima del periodo passato in carcere. In questo autoritratto, uno dei suoi più noti, Egon adotta il formato orizzontale, sacrificando e tagliando dall'inquadratura capelli, pancia e gambe. Dietro l'artista, che occupa quasi interamente la tela, con il volto e il busto posti in primo piano, si nota un ramo di alchechengi, una pianta conosciuta per i suoi fiori a forma di lanterna, che produce delle bacche mangiabili.

La scelta dei colori è cruciale nell'opera di Schiele. Qui, i toni terrosi e caldi sono dominanti: i marroni, gli arancioni e i rossi degli alchechengi contrastano con il pallore della pelle e lo sfondo neutro.

Il segno è molto deciso, netto: le linee delimitano con precisione i contorni del volto e delle guance, conferendo un aspetto quasi scultoreo alla figura. Anche il chiaroscuro incide su questa ricerca formale. Le ombre infatti sono accentuate, e riescono a creare contrasto, esaltando gli zigomi pronunciati e gli occhi taglienti. Questo gioco di luci e ombre non solo definisce la struttura del viso, ma enfatizza anche l'aspetto emotivo, attribuendo un senso di dramma e profondità. Sì, perché Schiele ci sta guardando. Si rivolge direttamente all'osservatore, senza alcun tipo di filtro, tormentandolo con uno sguardo dubbioso e inquisitorio, con un atteggiamento quasi di sfida.

Il ventiduenne sembra colto in un momento di riflessione interiore, in cui è perso nei suoi pensieri e sta combattendo un conflitto interiore, introspettivo. Non vengono molto enfatizzate le pose impossibili e caricaturali ricorrenti nei suoi autoritratti, ma allo stesso modo non attua nessuna tipologia di idealizzazione, includendo un intenso senso di tensione nel dipinto che permea l'ambiente circostante¹⁸².

Una lettura condivisa dagli studiosi è quella della corrispondenza tra la pianta e l'artista. L'alchechengi è Egon: entrambi hanno lo stelo e il busto scuri, entrambi hanno il collo piegato verso destra e le bacche rosse sono riprese dal colore acceso delle labbra di Schiele. Il pittore probabilmente si sente come un alchechengi, come una fragile pianta piegata dalle perturbazioni della natura, ma in grado di produrre succosi frutti rossi, frutti che si mangiano¹⁸³.

Quest'opera è interessante anche perché possiamo considerarla come l'elemento componente di un dittico. La corrispondenza è riscontrata in una rappresentazione di Wally.

Anche nel *Ritratto di Wally* (Fig. 19), dipinto anch'esso nel 1912, su uno sfondo bianco risalta una giovane diciottenne dallo sguardo un po' malinconico, con una pianta dietro

¹⁸² Informazioni prese da un articolo di SELENA MATTEI, *Autoritratto con lanterna cinese*, consultabile al seguente link: <https://www.artmajeur.com/it/magazine/5-storia-dell-arte/autoritratto-con-lanterna-cinese/332953>.

¹⁸³ Informazioni consultabili al seguente link: <https://sguardinotturni.blogspot.com/2013/06/painting-of-week-autoritratto-con.html>.

di sé. Anche in questo quadro i capelli sono tagliati, e gli occhi sono puntati sull'osservatore. Lo sguardo è più rassicurante, più calmo rispetto a quello di Egon.

La storia tra di loro non si concluderà nel migliore dei modi. Egon la lascerà per sposare Edith Harms, Wally diventerà una crocerossina durante la Prima Guerra mondiale, rifiutando di ricoprire il ruolo di amante. Schiele rimarrà sempre attratto dalla giovane modella, e questo desiderio sfocia in numerosi dipinti in cui è ricorrente la figura di questa ragazza dai capelli rossi.

“Una mia polluzione d'amore, - sì. / Amai tutto. / La ragazza venne, trovai il suo viso, / il suo inconscio, le sue mani da lavoro; / in lei amai tutto. / Ho dovuto raffigurarla, / perché guardava in quel modo e mi era così vicina. / [...] Ora è lontana. Ora incontro il suo corpo”¹⁸⁴. Così parla di lei l'artista in uno dei suoi scritti.

Ritratto fotografico (Fig. 20) (1914)

La fotografia ha influenzato significativamente il lavoro di Schiele in vari modi, sia nelle inquadrature e angolature delle sue composizioni, che nello studio del corpo umano e delle sue posture, grazie anche alle immagini dei pazienti dell'ospedale parigino della Salpêtrière.

Numerosi sono i ritratti fotografici che fissano il volto e le mani dell'artista; generalmente Schiele rivolge il suo sguardo verso l'obiettivo assumendo un'espressione assorta e imbronciata, bloccato in posizioni rigide e contratte, con le sue “enormi” mani in primo piano, caratterizzate dalle dita lunghe, nodose e distese. Come nei dipinti appare in atteggiamenti forzati e innaturali a sottolineare il suo stato fisico e psichico in perenne tensione e di sfida nei confronti della vita e del mondo.

Al pari della pittura, Schiele considera la fotografia un mezzo ideale per proporre l'immagine di sé.

Esistono alcuni scatti dell'artista che dimostrano come la fotografia fosse strumento di documentazione e ispirazione. In questo, del 1914, Schiele sperimenta sia con la posa delle mani che con l'espressione del volto. Ha lo sguardo rivolto verso lo spettatore, e sembra che sia in attesa di qualcosa. Anche in questo caso lo sfondo è anonimo e non si riesce a capire l'esatta locazione del pittore.

È presente anche la firma dell'artista austriaco perché, nonostante la fotografia fosse stata scattata da Trcka, Egon la considera un'opera sua a tutti gli effetti¹⁸⁵.

¹⁸⁴ EGON SCHIELE, RUDOLF LEOPOLD (a cura di) *Ritratto d'artista*, Abscondita, Milano, 2017, pp. 76-77.

¹⁸⁵ EVA DI STEFANO, *Schiele: gli autoritratti*, Giunti, Firenze, 2003, p. 24.

“Autoritratto con dita aperte – Autoritratto con vaso nero” (1911) (Fig. 21)

Schiele si raffigura in uno spazio compresso, anonimo, senza dare troppe indicazioni riguardanti l'esatta ubicazione. È un luogo spoglio, sicuramente un interno, di cui il pittore ne occupa buona parte, creando un senso di claustrofobia. Altro non è possibile capire. Il vaso in primo piano suggerisce profondità alla composizione, bilanciando la pendenza della figura maschile verso sinistra.

Non è presente un'esplosione di colori, l'artista si serve di una tavolozza limitata, caratterizzata da tonalità terrose come marroni, ocra, neri e bianchi. Questi colori conferiscono al quadro un aspetto sobrio e cupo. Il pallore del volto e delle mani contrasta fortemente con i toni scuri del vaso e del vestito, di cui non viene mostrato nessun dettaglio, focalizzando l'attenzione sull'espressione, sul volto e sulle dita del pittore. Nell'insieme la composizione cromatica risulta stridente e sottolinea il carattere espressionista dell'opera ¹⁸⁶.

Le ombre profonde sotto il mento e intorno agli occhi accentuano l'espressione intensa e introspettiva di Schiele. La luce sembra provenire da una fonte laterale, che illumina una parte del viso e delle mani, lasciando il resto in penombra.

Le linee sono nervose e spezzate, tipiche dello stile di Schiele, suggerendo un senso di tensione e disagio. I contorni del corpo sono irregolari. Egon enfatizza la magrezza e la fragilità della sua figura con tratti sottili e angolosi, che distorcono le proporzioni naturali per esprimere una condizione emotiva e psicologica piuttosto che una rappresentazione realistica.

Al momento della realizzazione dell'opera, Schiele aveva vent'uno anni. Nonostante questo, il suo volto è pallido e scavato, emaciato, con occhi che ancora una volta non sembrano provare nessun tipo di riservatezza o timore, ed è come se cercassero lo spettatore. L'espressione è intensa e quasi ipnotica, evidenziata dalle rughe e dalle ombre, che aggiungono un senso di stanchezza e tormento.

Anche la mano, chiaramente e volutamente sproporzionata, è segnata da rughe nervose. Le dita lunghe e sottili sono contorte in gesti che trasmettono tensione e nervosismo, altro motivo ricorrente nelle opere del pittore viennese.

L'artista sembra quasi voler raddoppiare il profilo della testa nella strana sagoma del vaso, quasi a suggerire una seconda identità, un altro Io, un essere oscuro che lo costringe in determinate posizioni. Mentre sul muro un rampicante secco si allunga in

¹⁸⁶ Informazioni consultabili al seguente link: <https://www.analisdellopera.it/egon-schiele-autoritratto-con-dita-aperte/>.

una crepa, Egon resta fermo, immobile, non curante, con il volto contratto, lo sguardo penetrante e le dita innaturalmente divaricate¹⁸⁷.

“Un eterno sognatore colmo dei più dolci eccessi dell’esistenza / irrequieto / con travagli angosciosi, dentro, nell’anima / Divampa, brucia, si accresce dopo la lotta, spasmo del cuore”¹⁸⁸. Queste parole sembrano la trasposizione in versi dell’opera.

Egon, “eterno sognatore”, ancora ventunenne, volenteroso di fare arte, che però è instabile, ha dei conflitti interiori nell’anima, che vengono evidenziati dalle rughe, dalla magrezza, dallo sguardo, da un volto che sembra malato e dalla mano esasperata in una posa quasi dolorosa.

Schiele utilizza la sua stessa immagine per esplorare temi universali come l’insicurezza, l’identità e l’angoscia esistenziale. Questo autoritratto non è solo una rappresentazione di sé stesso, ma un riflesso delle complessità e delle tensioni della condizione umana, rendendo l’opera straordinariamente potente e senza tempo.

¹⁸⁷ EVA DI STEFANO, *Schiele: gli autoritratti*, Giunti, Firenze, 2003, p. 41.

¹⁸⁸ EGON SCHIELE, RUDOLF LEOPOLD (a cura di) *Ritratto d’artista*, Abscondita, Milano, 2017, p. 75.

CONCLUSIONI

L'analisi degli autoritratti di Egon Schiele rivela non solo la straordinaria abilità tecnica dell'artista, ma anche la sua profonda introspezione. Il pittore ha saputo utilizzare l'autoritratto come mezzo per esprimere le proprie insicurezze interiori, le inquietudini esistenziali e le riflessioni sulla condizione umana. Le sue opere dimostrano chiaramente la sua abilità nel tradurre emozioni e pensieri in forma visiva, utilizzando il proprio corpo come principale veicolo di comunicazione.

La sua capacità di catturare l'essenza del disagio umano si manifesta negli sguardi penetranti e nelle pose contorte dei suoi autoritratti. Questi elementi stilistici non solo enfatizzano la sua padronanza della forma e del colore, ma riflettono anche un desiderio di andare oltre la superficie per indagare le profondità dell'anima.

Inoltre, gli autoritratti di Schiele servono come specchio della sua evoluzione personale e artistica. Dagli autoritratti giovanili, caratterizzati da un'esplorazione iniziale della propria identità, ai lavori maturi, che rivelano una maggiore sicurezza e complessità, si nota un percorso di crescita e trasformazione. In questo viaggio, Schiele non si limita a rappresentare sé stesso, ma si pone anche come osservatore critico di sé e del proprio tempo, affrontando temi quali la mortalità, la sessualità e l'alienazione.

La rilevanza contemporanea degli autoritratti di Schiele non può essere sottovalutata. In un mondo sempre più dominato da immagini e rappresentazioni modificate e filtrate, la sua opera sottolinea l'importanza dell'autenticità e della sincerità nell'arte. Schiele dimostra che l'autoritratto non è semplicemente un esercizio di rappresentazione fisica, ma un viaggio introspettivo che può rivelare verità profonde e universali.

Attraverso la sua opera, Schiele invita lo spettatore a guardare oltre la superficie e a confrontarsi con le domande essenziali dell'esistenza, rendendolo partecipe del suo intenso viaggio interiore.

APPENDICE ICONOGRAFICA

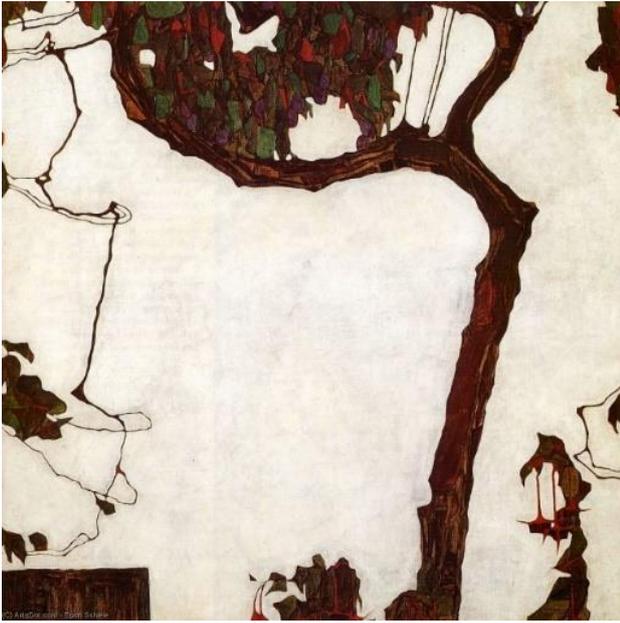


Fig. 1 Egon Schiele, *Susino con fucsie*, 1909-1910, olio su tela, 88,5 x 88,5 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum Darmstadt.



Fig. 2 Egon Schiele, *Il girasole*, 1909-1910, olio su tela, 150 x 29,8 cm, Vienna, Wien Museum.



Fig. 3 Egon Schiele, *Autoritratto nudo con drappaggio ornamentale*, 1909, olio e pittura metallica su tela, 110 x 35,5 cm, collezione privata.



Fig. 4 Oskar Kokoschka, *La sposa del vento*, 1913-1914, olio su tela, 181 x 220 cm, Basel, Kunstmuseum Basel.



Fig. 5 Egon Schiele, *La morte e la fanciulla*, 1915, olio su tela, 150,5 x 180 cm, Vienna, Österreichische Galerie Belvedere.



Fig. 6 Egon Schiele, *La famiglia*, 1918, olio su tela, 152,5 x 162,5 cm, Vienna, Österreichische Galerie Belvedere.

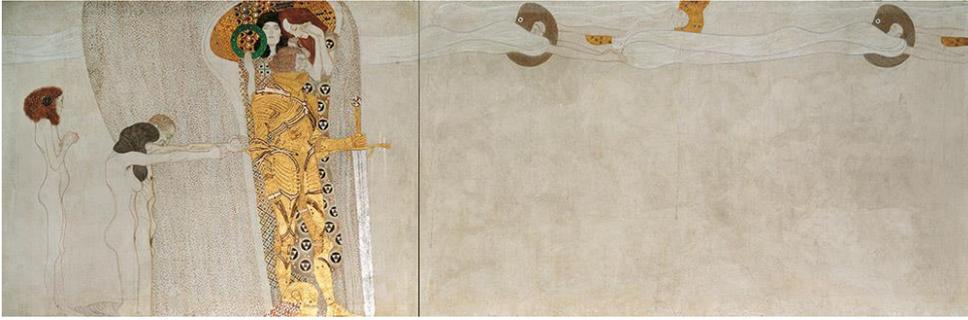


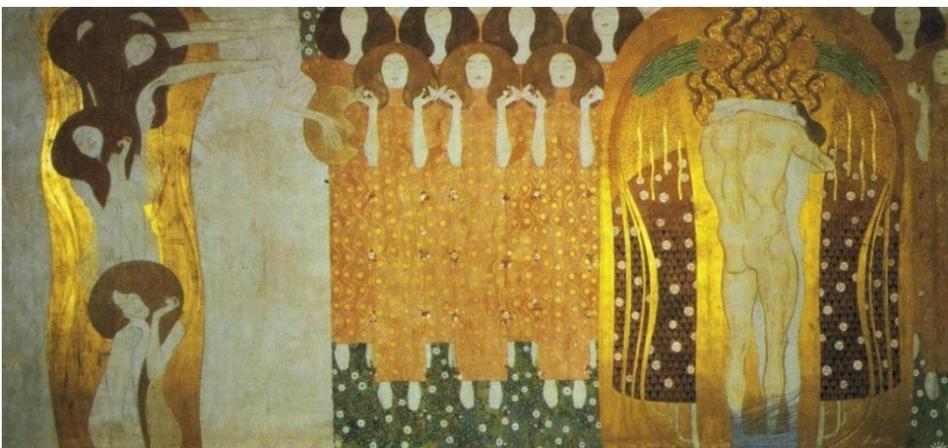
Fig. 7 Gustav Klimt, *Fregio di Beethoven*, 1902, caseina su stucco, 24,4 x 200 cm, Vienna, Palazzo della Secessione; *Desiderio di felicità*.



Le forze ostili.



Le arti.



Il coro degli angeli.



Fig. 8 Caspar David Friedrich, *Autoritratto*, 1810, matita su carta, 22,8 x 18,2 cm, Berlino, Staatliche Museen.



Fig. 9 Francisco Goya, *Goya curato dal dottor Arrieta*, 1820, olio su tela, 114,6 x 76,5 cm, Minneapolis, Minneapolis Institute of Art.

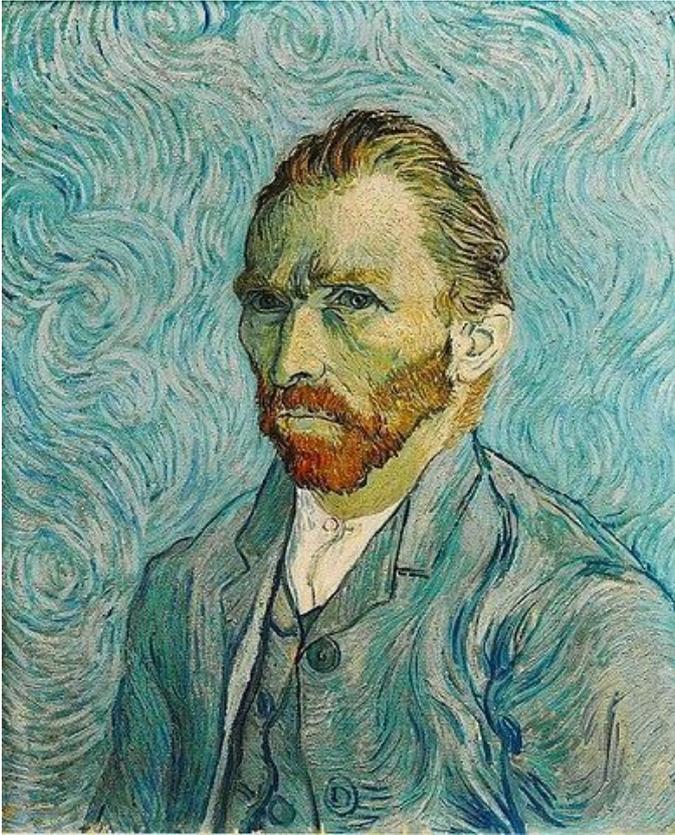


Fig. 10 Vincent Van Gogh, *Autoritratto*, 1889, olio su tela, 65 x 54 cm, Parigi, Museo d'Orsay.

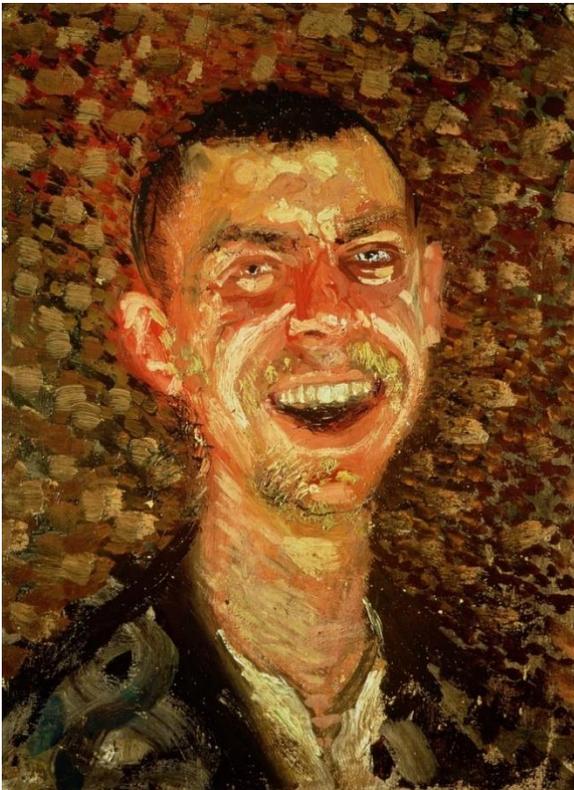


Fig. 11 Richard Gerstl, *Uomo che ride*, 1907, olio su tela, 40 x 30,5 cm, Vienna, Österreichische Galerie Belvedere.



Fig. 12 Egon Schiele, *Colui che vede sé stesso (L'uomo e la morte)*, 1911, olio su tela, 80 x 80 cm, Vienna, Leopold Museum.



Fig. 13 Egon Schiele, *Doppio autoritratto*, 1915. Acquerello e matita su carta. Vienna, Leopold Museum.



Fig. 14 Egon Schiele, *Atto d'amore*, 1915, matita e guazzo su carta, 31,7 x 49,6 cm, Vienna, Leopold Museum.



Fig. 15 Egon Schiele, *Gli eremiti*, 1912, olio su tela, 181 x 181 cm, Vienna, Leopold Museum.



Fig. 16 Egon Schiele, *Autoritratto*, 1910, matita, tempera e acquerello su carta, 55,8 x 36,7 cm, Vienna, The Albertina Museum.



Fig. 17 Egon Schiele, *Autoritratto con spalla nuda sollevata*, 1912, olio su legno, 42,2 × 33,9 cm, Vienna, Leopold Museum.



Fig. 18 Egon Schiele, *Autoritratto con alchechengi*, 1912, olio su tavola, 39,8 x 32,2 cm, Vienna, Leopold Museum.

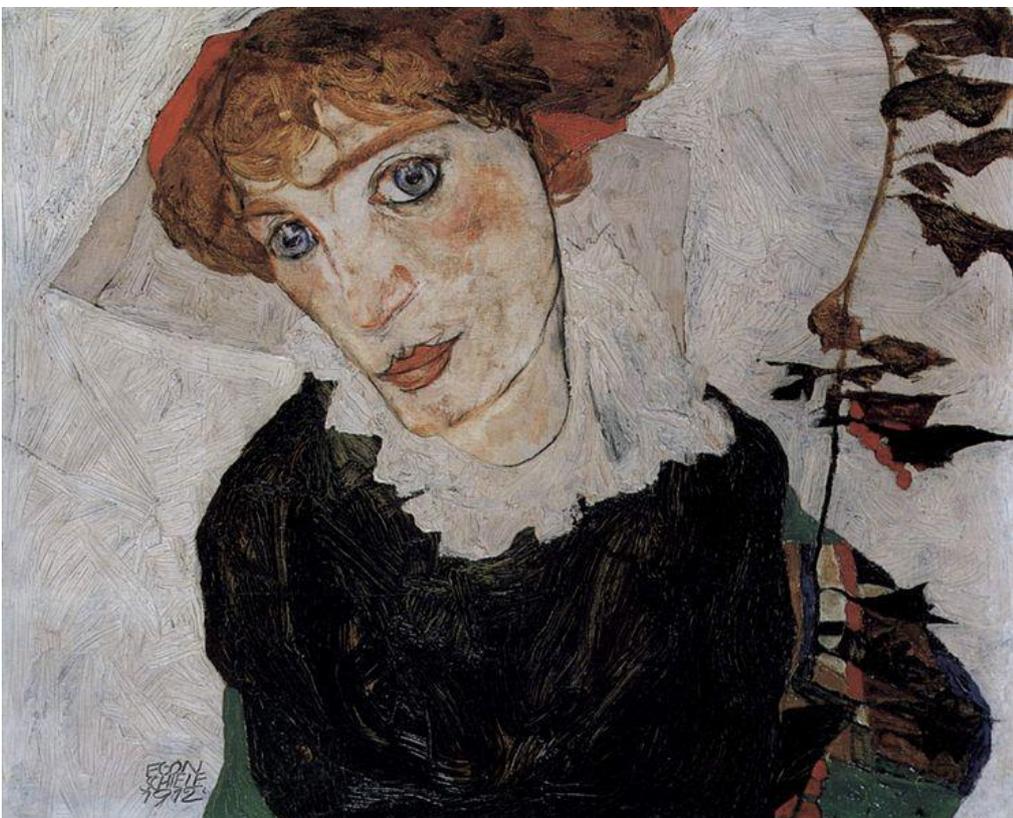


Fig. 19 Egon Schiele, *Ritratto di Wally*, 1912, olio su tavola, 32 x 39, 8 cm, Vienna, Leopold Museum.

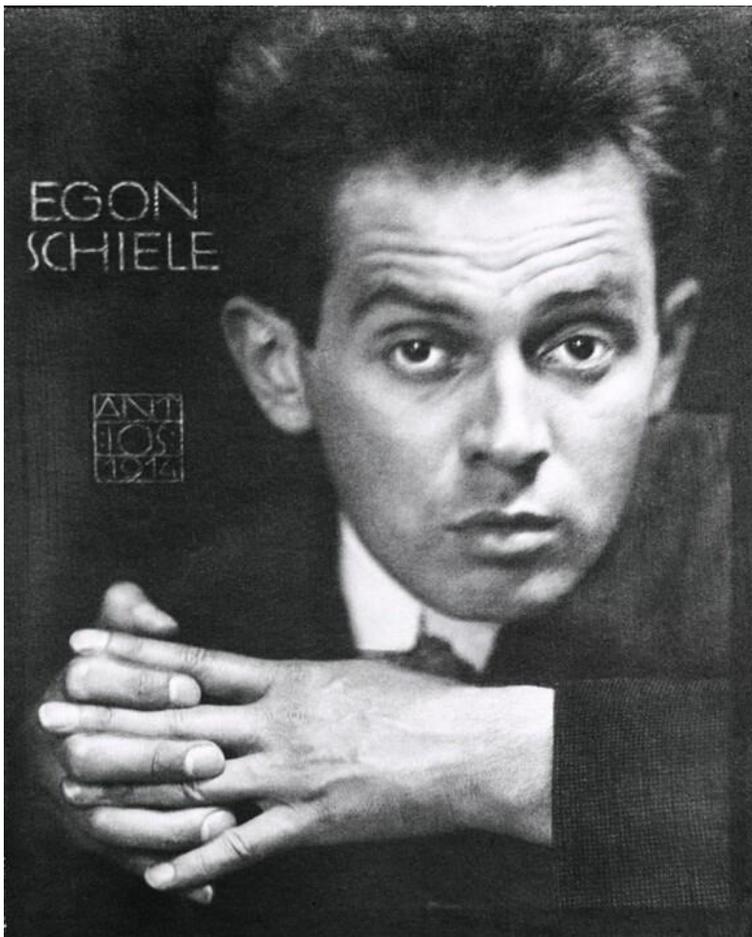


Fig. 20 Egon Schiele, 1914. Fotografia di Anton Josef Trcka



Fig. 21 Egon Schiele, *Autoritratto con dita aperte – Autoritratto con vaso nero*, 1911, olio su tavola, 27,5 x 34 cm, Vienna, Historisches Museum der Stadt.

BIBLIOGRAFIA

ALBERTO BOATTO, *Narciso infranto. L'autoritratto moderno da Goya a Warhol*, Laterza, Bari, 2005.

GIORGIO CRICCO, FRANCESCO PAOLO DI TEODORO, *Il Cricco di Teodoro. Itinerario nell'arte. dal Barocco al Postimpressionismo (Vol. 4)*, Zanichelli, Bologna, 2012.

GIORGIO CRICCO, FRANCESCO PAOLO DI TEODORO, *Il Cricco di Teodoro. Itinerario nell'arte. Dall'art Nouveau ai giorni nostri (Vol. 5)*, Zanichelli, Bologna, 2015.

MARIO DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Trento, 2014.

EVA DI STEFANO, *Schiele: gli autoritratti*, Giunti, Firenze, 2003.

EVA DI STEFANO, *Schiele*, Giunti (Artedossier), Firenze, 2017.

JOHANNES DOBAI, *Klimt*, Skira Masters, Milano, 2018.

JAMES HALL, *L' autoritratto: una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2014.

HONOUR HUGH, *Il romanticismo*, Einaudi, Torino, 2007.

LUCIA IMPELLUSO, STEFANO ZUFFI, *Il ritratto. Capolavori tra la storia e l'eternità*, Electa, Milano, 2000.

ELSE JERUSALEM, *Gebt uns die Wahrheit! Ein Beitrag zu unsrer Erziehung zur Ehe, Hermann Seeman Nachfolger*, Leipzig, 1902.

ERIC KANDEL, *L'età dell'inconscio. Arte, mente e cervello dalla grande Vienna ai nostri giorni*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2012.

FRIEDRICH NIETZSCHE, *Frammenti postumi 1887-1888*, S. Giametta (traduttore), G. Colli e M. Montinari (curatori), Adelphi, Milano 1970.

GIOVANNI REALE, DARIO ANTISERI, *Il nuovo. Storia del pensiero filosofico e scientifico. (Vol. 3B)*, La Scuola, Torino, 2016.

EGON SCHIELE, RUDOLF LEOPOLD (a cura di) *Ritratto d'artista*, Abscondita, Milano, 2017.

CARL E. SCHORSKE, *Vienna fin de siècle. la culla della cultura mittleuropea*, gruppo editoriale fabbri bompiani sonzogno etas, Milano, 1991.

REINHARD STEINER, *Egon Schiele 1890-1918: l'anima notturna dell'artista*, B. Taschen, Koln, 1992.

JACOPO VENEZIANI, *Simmetrie. Osservare l'arte di ieri con lo sguardo di oggi*, Mondadori Electa, Milano, 2021.

STEFAN ZWEIG, *Il mondo di ieri*, Mondadori, Milano, 2017.

SITOGRAFIA

<https://themadjack.wordpress.com/2014/07/01/egon-schiele-24-giorni-di-prigione/>

<https://st.ilsole24ore.com/art/cultura/2014-04-25/1-arte-nonostante-guerra-vienna-celebra-primo-conflitto-mondiale-103715.shtml?uuid=ABW6xeDB>

<https://www.austriacult.roma.it/la-prima-guerra-mondiale-e-larte/#:~:text=La%20Monarchia%20Imperialregia&text=Egon%20Schiele%20e%20Albert%20Paris,rappresentandola%20in%20forma%20di%20gioco>

<https://moderne.wien.info/it/articles/the-protagonists>

<https://b2b.wien.info/resource/blob/321938/5a3db9fcfaf8825c47dc558055cbb83/artikel-db-jahrhundertwende-it-it-data.docx>

<https://www.centromimesis.it/blog/2018/11/18/cultura-a-vienna-nella-belle-epoque/>

<https://b2b.wien.info/resource/blob/321938/5a3db9fcfaf8825c47dc558055cbb83/artikel-db-jahrhundertwende-it-it-data.docx>

<https://www.tecnicadellascuola.it/il-fine-ottocento-la-grande-vienna-e-la-gesamtkunstwerke-appunti-di-letteratura-tedesca>

<https://www.quinteparallele.net/generi-musicali/i-lieder-di-mahler/>

<https://www.raicultura.it/musica/articoli/2021/05/Mahler-che-fu-straniero-anche-a-se-stesso-cac1441a-3162-4a69-8b62-a16f756fd9a3.html>

<https://www.chiaraventuri.it/psicologia-dell-arte-surrealismo-psicoanalisi/>

<https://www.andergraundrivista.com/2021/05/10/sessualita-e-morale-le-contraddizioni-della-vienna-di-inizio-novecento/>

<https://barbarainwonderlart.com/egon-schiele-autoritratti/>

<https://sguardinotturni.blogspot.com/2013/06/painting-of-week-autoritratto-con.html>

<https://www.artmajeur.com/it/magazine/5-storia-dell-arte/autoritratto-con-lanternacinese/332953>

<https://www.analisedellopera.it/egon-schiele-autoritratto-con-dita-aperte/>

<https://saradeangelis.wordpress.com/2011/01/04/autoritratto/>