

Spettacoli

Dal nostro inviato
VENEZIA — La 41ª Biennale d'arte, al primo, alza il sipario stamane, alle ore 11,30, in Palazzo Grassi con la mostra «Le arti a Vienna dalla Secessione alla caduta dell'impero asburgico». È una mostra storica sterminata, la più importante che la Biennale abbia mai organizzato. Colmerà tante lacune, costringerà a mutare molti punti di vista abituarini, non sarà avara di sorprese, alimenterà discussioni e polemiche, nei nostri giorni così incerti, con i tanti e strani fiori cresciuti dalla ansiosa insicurezza — così definiva il «clima» viennese l'architetto Otto Wagner — della grande crisi sociale e spirituale dell'area mitteleuropea e dal dissolvimento dell'impero asburgico nella carneficina della guerra mondiale.

Sono state portate a Venezia circa mille e duecento opere di centosessanta autori tra architetti, artisti e artigiani — ma sono restate a casa le pitture con l'oro di Klimt — scelte in una produzione ricchissima e che ambiva coprire l'totalità dei bisogni umani in quel «laboratorio dell'apocalisse» che fu Vienna tra il 1897 e il 1918. La mostra è accompagnata da un fondamentale catalogo di circa seicento pagine con scritti di Maurizio Calvesi, Paolo Portoghesi, Maria Marchetti, che è stata il pilastro portante della mostra, Rossana Bossaglia e Marco Pozzetto. La struttura del catalogo, articolata per argomenti e personalità artistiche, è forte di trentasei saggi di altrettanti studiosi su pittura, scultura, grafica, architettura, arti applicate, società e cultura.

È una mostra difficile, di fortissima suggestione ma che si vede male senza lo strumento unificante del catalogo pubblicato da Mazzotta. Muovendo con molta calma per le sale di Palazzo Grassi e cercando di tenere assieme nella visione sia il grande dipinto che il bicchiere, bisogna assolutamente evitare di mettere sottobraccio, per le strade di Vienna, Klimt e Mahler, Schiele e Schönberg, Gerstl e Berg, Kokoschka e Webern come se andassero a un appuntamento in un caffè con Freud o Musil. La stessa cautela vale per i rapporti tra gli artisti e gli architetti Wagner, Hoffmann, Olbricht e Loos. Anche se, nel nome dello Jugendstil prima e della Secessione poi, con impercettibile trapasso, ci furono affinità di idee e collaborazioni, come nel caso del bel padiglione della Secessione costruito con leggerezza di lumi e chità di superfici da Olbricht e nell'altro caso strepitoso del palazzo Stoclet a Bruxelles progettato da Hoffmann e decorato a mosaico di pietre rare da Gustav Klimt. Comunque, bisogna evitare ad ogni costo le semplificazioni alla ricerca di un'unità che non è una cultura allo stesso tempo decadente e funebre, aurale e preavanguardistica; ed evitare anche di vedere come un'aristocratica «religione dell'arte» quel sogno di un'arte totale che infiammò Vienna nei primi vent'anni del secolo.

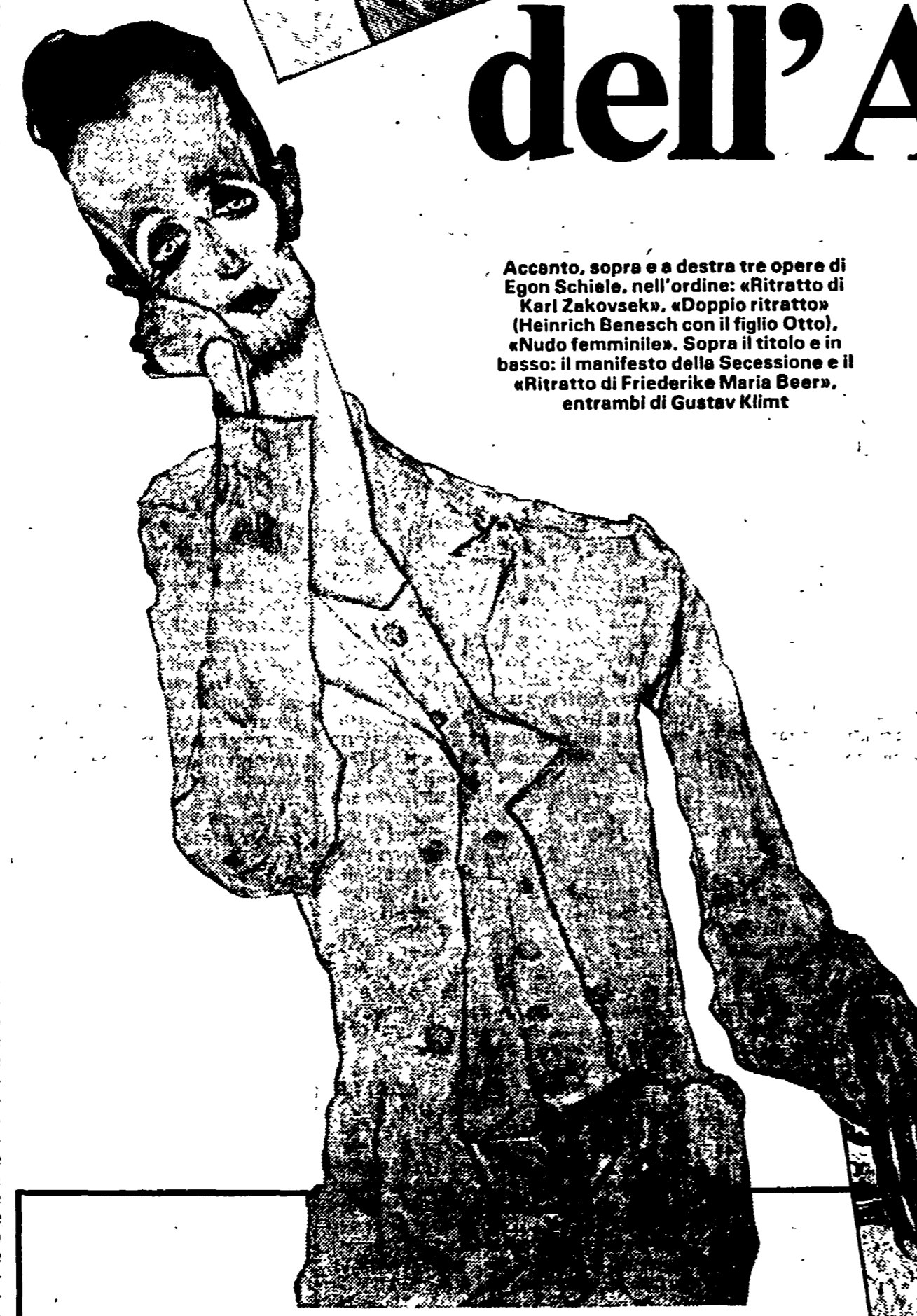
L'arte a Vienna tra la nascita della Secessione nel 1897 e il crollo dell'impero asburgico nel 1918 è in certi momenti un giardino ben coltivato con tanti fiori, in altri momenti una foresta aspra e selvaggia che divora il giardino. Alla Secessione e dalla Wiener Werkstätten — che, nata nel 1903, riversò nei più vari oggetti d'uso, le idee e le forme degli artisti — venne fuori il disegno nuovo, in Sezzionstil, di una quantità incredibile di oggetti che entrò nelle case dei borghesi medi e piccoli. Per renderne conto basta fermarsi nelle sale di Kolo Moser, straordinario disegnatore di oggetti che, con le sue pitture e i suoi sessanta «pezzi» tra mobili, manifesti, vasi, gioielli, stoffe, argenti, ex libris e tante altre cose, sta a documentare come la «religione dell'arte» viennese abbia trovato la sua preziosa bocconetta per entrare in tutte le case borghesi.

Un consiglio ci sembra necessario dare ai visitatori. Prima di entrare in Palazzo Grassi fatevi un giro intorno ai marmi che rivestono S. Marco, entrate e camminate sulle geometrie policrome del pavimento, e alzate gli occhi all'oro, all'azzurro, al verde dei mosaici. E cercate di ricordarvi cosa sono i mosaici di Ravenna. Perché sen-



Si apre a Venezia la più importante mostra mai organizzata dalla Biennale: 1200 fra quadri, sculture, mobili, vasi, gioielli, fanno rivivere il clima della Secessione. Così, all'inizio del Novecento, Vienna si accorse che cominciava a morire

Lo Stile dell'Apocalisse



Accanto, sopra e a destra tre opere di Egon Schiele, nell'ordine: «Ritratto di Karl Zerkovsek», «Doppio ritratto» (Heinrich Benesch con il figlio Otto), «Studio femminile». Sopra il titolo e in basso: il manifesto della Secessione e il «Ritratto di Friederike Maria Beer», entrambi di Gustav Klimt

za questi mosaici e questi capitelli, visti da Klimt nel 1903, non ci sarebbe stato il vero Klimt e tanta parte della Secessione viennese. Prima Ravenna e poi Venezia e il sogno di Costantinopoli, dell'Oriente che Klimt spinse fino alla Cina e al Giappone (la sua casa era piena di stampe giapponesi, pitture cinesi, di un'armatura giapponese, di una favolosa collezione di abiti cinesi e giapponesi).

Nell'immobilismo culturale dell'impero, la Secessione nacque come anello individuale al nuovo e alla libertà, senza una rigida estetica comune, tantomeno una poetica. Klimt ne fu l'animatore almeno fino al 1905 quando ne uscì per insofferenza individuale — non poteva essere altrimenti — ma senza sbattere la porta. E Klimt influenzò anche l'architetto Otto Wagner così consapevole della «ansiosa insicurezza» della società e della cultura austriaca ma deciso a rimuoverla, a tranquillizzare, recuperando attraverso la bella linea e la sua costruita armonia un forte edonismo che viene assorbito nella funzione, diventa in superficie un fondamentale componente psichica dell'edificio. Con la

decorazione Wagner fa vivere la superficie e attraverso le superfici la costruzione: come voleva essere rassicurante quella sua villa viennese dove la decorazione di rose sembra nascere dal sottostante ferro e vetro del commercio e degli affari!

Aveva un bel tuonare l'architetto Loos, contro la curva e la decorazione: l'ornamento è delitto, scrive nel 1908, è tatuaggio da primitivi; è un di più che significa ore di lavoro non necessarie per l'operaio e alti costi, un incredibile spreco in un paese che fa avvolgere i piedi dei soldati nelle pezze. Wagner era assai ottimista sull'arte che dà sicurezza e sulla collina di Vienna, anche la cupola della sua chiesa di Steinhof, vicino al manicomio, doveva infondere certezza a chi la guardava dalle strade o dalle finestre di Vienna.

Nei suoi progetti, come termine di paragone il passato era sempre presente. E per i pittori il lascito di luce degli affreschi di Tiepolo nella reggia di Würzburg non era spento. Klimt, con il fratello Ernst e Franz Matsch, cominciò proprio come pittore a fresco di tradizione e la-

possibilità di un «linguaggio autentico», soggetti come siamo alla meccanica degli automatismi, ai modelli casuali, all'impianto burocratico-amministrativo di una società senza l'uomo o meglio, per dirla con Musil, di un'intelligenza che non è intelligente.

Insomma, se è vero, come diceva Karl Kraus, che la «bruttezza del presente ha un valore retroattivo», bisogna altresì dire che gli elementi opachi e impenetrabili di una coscienza del presente ancora non decantata nei suoi elementi e nella sua potenzialità critica hanno lo stesso valore, nel senso che ci rimandano al tempo dove si è cominciato a scrutare negli smottamenti, nelle fenditure, nei «vuoti» di un soggetto che se per un verso sembrava espropriato dalla «civilizzazione», per l'altro era costretto a spostare i suoi confini, a riannacciare filamenti spezzati, a provcare corcoccioni, come fosse trasportato dal movimento stesso della sua «crisi».

Di qui affiora il segno di un disincanto che diventa premissa per nuove acquisizioni di conoscenza: l'addosso muore il soggetto, laddove si dissolve quel fondamento antropocentrico in cui, non senza ironia, Hoffmann vedeva «una sorta di sciovinismo, si compie sperimentalmente una «reductio ad



Abitiamo ancora tutti a Vienna

Scrivete Otto Wagner, fautore, con Joseph M. Olbricht e la Wiener Werkstätte, di una «architettura totale», di una valorizzazione estetica del funzionalismo, della tecnica e dei materiali costruttivi: «Non tutto ciò che è moderno è bello, ma la nostra sensibilità deve segnalargli il fatto che oggi può essere considerato realmente bello solo ciò che è moderno». Di qui potremmo prendere le mosse per comprendere quel profondo modificarsi della percezione estetica che alle soglie del Novecento doveva trovare uno dei suoi momenti più significativi nella Secessione Viennese, fenomeno artistico-espressivo che avrebbe marcato il primo scorcio del secolo al pari delle opere di scrittori e saggi come Kraus e Musil.

Il termine «Sezzionstil» è il corrispondente, in area austriaca, di quello di «Jugendstil», con il quale veniva designata, a partire dal 1896, a Monaco (la rivista «Jugend»), una svolta radicale rispetto alla sensibilità artistica ottocentesca canonizzata negli schemi classici, pittorici e architettonici, di un «Historismus» concepito come «romanticismo degenerato in senso positivista» (K. Bauch).

La ricerca di un'«opera d'arte totale», che percorre le forme dell'arte applicata, dalla composizione tipografica all'illustrazione ornamentale del libro (si pensi ai fascicoli della rivista «Ver Sacrum») e che si scandisce nelle esposizioni della Secessione, si muove appun-

to sul filo di una acuta consapevolezza del tramonto di ogni trasparenza e della necessità di affermare quella pienezza della vita nella sua pura immanenza in cui Van de Velde riconosceva il pathos fondamentale dello «Zarathustra» nietzscheano.

Proprio da questo fluire incessante, nel quale le forme spaziali si snodano in un ritmo «continuum», deriva quella flessibilità di una elaborazione tecnico-compositiva dei materiali e quella ideazione inventiva capaci di restituire, negli stessi oggetti di uso quotidiano, il rapporto armonico tra «utile» e «bello». Nello stile della Secessione si esprime una «civiltà dello sguardo», che punta decisamente sulla stilizzazione come cifra di una vitalità nella quale avrebbe dovuto e potuto realizzarsi un modo di vita «eccentrico» rispetto agli ordini tradizionali; ma questo atteggiamento riflette quel mondo in sé concluso dell'ornamento, con tutto il suo contenuto cosmico-simbolico, in cui è salvaguardata una interiorità che affonda le sue radici nel feudalesimo aristocratico e nella grande borghesia metropolitana.

Almeno dal punto di vista politico-sociale dell'artista «fin de siècle» non è del tutto errata l'espressione di Georg Simmel che chiama sarcasticamente «rendite e dividendi» i «portali dell'interiorità». Ma quel che conta oggi è individuare, in questa consacrazione vitale dell'ornamento, i segni di una crisi, di

un «vuoto di valori», di uno smarrimento di fronte al reale a causa dei quali l'ornamento obbedisce alla logica difensiva di una scherma la sua pura immanenza in cui Van de Velde riconosceva il pathos fondamentale dello «Zarathustra» nietzscheano.

Proprio da questo fluire incessante, nel quale le forme spaziali si snodano in un ritmo «continuum», deriva quella flessibilità di una elaborazione tecnico-compositiva dei materiali e quella ideazione inventiva capaci di restituire, negli stessi oggetti di uso quotidiano, il rapporto armonico tra «utile» e «bello». Nello stile della Secessione si esprime una «civiltà dello sguardo», che punta decisamente sulla stilizzazione come cifra di una vitalità nella quale avrebbe dovuto e potuto realizzarsi un modo di vita «eccentrico» rispetto agli ordini tradizionali; ma questo atteggiamento riflette quel mondo in sé concluso dell'ornamento, con tutto il suo contenuto cosmico-simbolico, in cui è salvaguardata una interiorità che affonda le sue radici nel feudalesimo aristocratico e nella grande borghesia metropolitana.

Almeno dal punto di vista politico-sociale dell'artista «fin de siècle» non è del tutto errata l'espressione di Georg Simmel che chiama sarcasticamente «rendite e dividendi» i «portali dell'interiorità». Ma quel che conta oggi è individuare, in questa consacrazione vitale dell'ornamento, i segni di una crisi, di

questo passato che non è ancora giunta a penetrare il suo più profondo cono d'ombra, ed è il tema centrale della soggettività e del soggetto quello che forse più di ogni altro insiste sul nostro travaglio presente.

Sia oggi come ieri, infatti, ci è sottratta la possibilità di un «linguaggio autentico», assoggettati come siamo alla meccanica degli automatismi, ai modelli casuali, all'impianto burocratico-amministrativo di una società senza l'uomo o meglio, per dirla con Musil, di un'intelligenza che non è intelligente.

Insomma, se è vero, come diceva Karl Kraus, che la «bruttezza del presente ha un valore retroattivo», bisogna altresì dire che gli elementi opachi e impenetrabili di una coscienza del presente ancora non decantata nei suoi elementi e nella sua potenzialità critica hanno lo stesso valore, nel senso che ci rimandano al tempo dove si è cominciato a scrutare negli smottamenti, nelle fenditure, nei «vuoti» di un soggetto che se per un verso sembrava espropriato dalla «civilizzazione», per l'altro era costretto a spostare i suoi confini, a riannacciare filamenti spezzati, a provcare corcoccioni, come fosse trasportato dal movimento stesso della sua «crisi».

Di qui affiora il segno di un disincanto che diventa premissa per nuove acquisizioni di conoscenza: l'addosso muore il soggetto, laddove si dissolve quel fondamento antropocentrico in cui, non senza ironia, Hoffmann vedeva «una sorta di sciovinismo, si compie sperimentalmente una «reductio ad

hominem» di una realtà divenuta sempre più impenetrabile e ostile, sempre più refrattaria alle motivazioni dell'agire, sempre più mummificata nei suoi processi e nelle sue assunzioni di «verità», una realtà, appunto, di «qualità senza l'uomo».

Si impone allora una considerazione, al termine di questa incursione nella finis Austriae: non è certo la nostalgia di un mondo ancora non contaminato dalla «civilizzazione» — come si è ingenuamente e frettolosamente pensato e proposto del musicologo «Uomo senza qualità» — a muovere l'inquietudine di questi scrittori dell'«agonizzante monarchia danubiana oltre l'incubo della fine. Se così fosse, davvero la formidabile potenzialità critica-espressiva, distruttivo-costruttiva, analitico-inventiva presente in questo straordinario laboratorio d'idee, si ridurrebbe alla delicata malinconia sensuale dei valzer di Johann Strauss.

Kafka come Musil, Mach come Wittgenstein, Schmitzler come Hoffmannsthal ci appaiono maestri di cerimonia sul palcoscenico di un favoloso «paese di sogno» prossimo ad inabissarsi. C'è ben altro. A chi ancora pensa in questo modo potrebbe accadere di sentirsi negare dal proprio interlocutore ideale l'identità di cui va in cerca, come nell'apologo ironico di Kraus: «Lei è Karl Kraus, vero?» — mi chiese uno che viaggiava nel mio stesso scompartimento, e che aveva sopravvalutato la mia inermità. Io dissi: «No». E con ciò l'ho ammesso. Perché fossi stato un altro, mi sarei messo subito a parlare con quell'imbecille.

Ferruccio Mesini

vorò molto nelle città dell'impero. Il culmine del successo fu raggiunto con gli affreschi per il Burgtheater di Vienna del 1886: Klimt aveva 24 anni. Ma i problemi veri del pittore nuovo e autentico cominciarono, nel 1894, con i pannelli per il soffitto della sala dei ricevimenti dell'Università raffiguranti Filofia, Medicina e Giurisprudenza ed è con i primi nudi conturbanti, che fanno credibili esistenzialmente le allegorie, che Klimt scatena le polemiche, i consensi, i rifiuti (in pratica nel 1905 si ricompre le pitture). Klimt credeva molto all'opera in luogo e funzione pubblici. In questa direzione la sua massima impresa è il «fratello di Schiele» — a Palazzo Grassi è esposta una copia — raffigurante, nel palazzo della Secessione che esprimeva la strana scultura del musicista opera di Max Klinger — la faticosa marcia dell'umanità verso la gloria data dall'arte. Siamo nel 1902 e comincia il ripiegamento dal pubblico al privato e l'avventura della linea e del Sezzionstil di Klimt.

La svolta decisiva è il 1903 con il viaggio a Ravenna e la scoperta di quei mosaici occidentali-orientali. Per il «fratello di Beethoven» aveva eseguito trentotto bozzetti che sono la rivelazione di un grande disegnatore e che disegnerà sempre in modo diverso dalla pittura: il corpo, il corpo femminile soprattutto, è la sua ossessione. Presto diventa il ritrattista dell'establishment viennese. Dipinge anche molti paesaggi con ammirazione per Van Gogh, giardini, fiori. La rivista «Ver Sacrum», diretta da lui e da Hoffmann, con le idee nuove della Secessione aveva gettato le basi del suo successo ufficiale.

Dunque anche Klimt era consolatore e rassicuratore come Wagner? Solo in parte. Gli è che quanto più la «Sacra primavera» viennese lo metteva davanti a certi tipi umani borghesi tanto più, da artista autentico, sentiva toccata con l'occhio che non c'era più una centralità, che la classicità era morta, che l'ero del più bei corpi trapassava in corrosione del tempo e in morte. Si potrebbe dire che nel momento stesso che Klimt immaginava per la borghesia austriaca l'approdo aristocratico (la borghesia austriaca non aveva rovesciato la nobiltà come in Francia) toccava lo scheletro sotto la carne. Ecco l'eretismo livido, inquieto, allucinato, sofferente, colpevole, insidiato dalla malattia e dalla morte, pulsante ma nevrotico. Mentre Klimt delira con la sua linea e con i mosaici di S. Vitale che avvolgono i corpi, se li mangiano, dominano la superficie e spingono le figure e i volti in un flusso vorticoso che li affonda e li fa affiorare, unendo un naturalismo ora dolce ora aspro — ammirava i ritratti di Whistler — con la decorazione geometrica e materica più stilizzata e smembrata in nuclei e particelle vaganti oro, argento, piume preziose, insidiato dalla malattia e dalla morte. L'occidente mai è stato così lontano: futurismo e metafisica, Cézanne e cubismo, fauvismo e Cavaliere Azzurro, Mondrian e Malevich, il «Ponte» e l'espressionismo. Klimt corre Schiele muore nel 1918, ma stava mostrando da tempo tra i migliori d'oro come di un'emorragia inarrestabile.

L'altra faccia di Vienna, se non strettamente della Secessione, la troviamo nei tipi umani disperati, sofferenti, ribelli, piébei anche se intellettuali, furiosi che disegna Egon Schiele che della linea tormentata e della materia «fangosa» fa un uso tremendo, antidecorativo e terrificante ma che getta scandagli assai profondi, col suo erotismo e col suo dolore, nella coscienza moderna e fa di lui con Munch uno dei grandi pittori esistenziali della realtà del nostro secolo e, certo, la sorpresa e la rivelazione della mostra della Secessione. Infinitamente più del materico e urlante espressionista Gerstl, morto suicida nel 1908, più di Kokoschka che è fuori della Secessione con la sua energia furibonda; con lui è finito il tempo della linea e dell'oro di Ravenna, è il tempo della carne, del sangue, della materia che porta sensi e pensieri ed è agitata da un vento misterioso che spazza la terra e le sue immagini.

Sulla fronte dell'edificio della Secessione fu impressa una scritta: «A ogni tempo la sua arte, all'arte la sua libertà». I nazisti la cancellarono e fu ripristinata con la caduta del grande Reich. Non si riscosse a guardare, oggi, Schiele e Kokoschka senza pensare quanto siano ancora fragili quelle parole.

Dario Nicocci