

**Autori: Paolo Andreasi, Paolo Soraci, Cristina Poggio**

**Arte e Psicologia come espressione dell'anima: Da OSKAR KOKOSCHKA, EGON SCHIELE a MESSERSCHMIDT.**

**Corpo testo:**

### **Arte e Psicologia, cenni sulle origini**

L'esperienza artistica forse è ancora troppo spesso considerata, nella nostra cultura, una dimensione separata dalla vita quotidiana prerogativa di specialisti ed addetti ai lavori detentori di un sapere e di sensibilità difficilmente accessibili. Portare tale dimensione alla luce della quotidianità dell'esperienza di tutti dovrebbe, potrebbe essere obiettivo costante da perseguire in considerazione dell'effetto accrescitivo e formativo che l'incontro con l'arte può rappresentare per l'individuo con particolare riguardo alle relazioni con le proprie emozioni. Mostrare come l'esperienza creativa faccia parte della normale facoltà e modalità di relazionarsi della persona, del resto, era già stata preoccupazione di filosofi e pensatori del passato che hanno indagato, seguendo diversi approcci, le interazioni tra arte e filosofia. L'arte, indubbiamente, è un potente mezzo di espressione del proprio Io. Per arrivare ad avere una comprensione completa e valorizzante di un'opera d'arte è quindi necessario conoscere e capire, per quanto possibile a ciascuno, le proprie emozioni. Le emozioni, infatti, sono da sempre il motore delle nostre azioni: ci rivelano i nostri bisogni, ci motivano ad agire e a prendere iniziativa. Sono una forma di spinta energetica che ci può aiutare a raggiungere i nostri obiettivi. Spesso, però, le emozioni estremamente profonde, non sono adeguatamente conosciute e comprese e, conseguentemente, non vengono vissute in maniera corretta. In tale ambito, l'opera d'arte può venirci in aiuto, poiché costituisce un mezzo efficace di regolazione e di contatto con l'attività emozionale. Nel processo creativo, vissuto sia come artista che, come fruitore, gli viene proposto di essere più vivi e presenti nel comunicare con sé stessi e con gli altri, di non avere schemi precostituiti, di abbandonare il conosciuto e a scoprire nuove prospettive. L'attività artistica offre la possibilità di uno sviluppo più ampio della personalità e si realizza attivando anche risorse ed energie precedentemente bloccate. Emozioni e sensazioni diventano degli strumenti per procedere verso una più consapevole conoscenza di noi stessi.

Nel campo della psicologia sono numerosi gli psicoterapeuti che hanno scelto di studiare e mettere alla prova gli effetti curativi dell'arte a livello individuale e di gruppo.

La fusione dell'elemento psicologico con quello artistico è nota come arteterapia, che è una disciplina emersa solo qualche decennio fa tramite programmi di riabilitazione che prevedevano tecniche come la scrittura, la musica e la pittura. Diverse ricerche ne hanno dimostrato i benefici sulla psiche e sempre più spesso, viene utilizzata in ambito terapeutico e riabilitativo. Questa disciplina è basata, infatti, sullo sviluppo della creatività e la conseguente riduzione di stress e ansia grazie all'apprendimento di tecniche artistiche classiche quali la pittura, la scultura, le arti plastiche, ecc. Oltre a questo, l'arte può portare altri benefici, sia alla mente che al corpo, come ad esempio, sviluppo delle abilità sociali, liberazione di ansia e stress, incremento del benessere psicologico, canalizzazione delle proprie energie e di conseguentemente maggiore controllo della condotta, contatto col proprio inconscio come metodo di conoscenza del sé. Per quanto riguarda il rapporto tra arte e psicologia, i contributi illustri alla disciplina sono stati vari e molteplici e i principali autori che se ne sono occupati sono quelli della scuola di Gestalt: Gustav Fechner, Vygotski e Gardner, solo per citarne alcuni che nel corso degli ultimi cento anni, hanno parlato e discusso dell'arte in varie forme ma anche dei veri e propri pilastri del mondo della psicoanalisi, quali Sigmund Freud e Carl Jung hanno cercato nel rapporto tra arte e psiche spunti e conferme delle loro teorie. Inoltre, l'arte riveste una grande importanza ed un crescente interesse per la psicologia, quando viene utilizzata come "via di fuga" o "espressione" dei propri disagi personali. Ad esempio, per Frida Kahlo dipingere era un modo per trasformare la propria sofferenza interna in espressione artistica ed utilizzare quest'ultima come un "canale" di sfogo, un luogo in cui rifugiarsi, un luogo dove sentirsi libera ed esprimersi con tutta la sua forza. La stessa Frida, infatti, più volte nelle sue interviste, disse che dipingere e creare opere d'arte era anche un modo per sentirsi meno sola. Nei suoi autoritratti, inoltre, lei stessa dichiarò che si "ritrovava" e riusciva a confrontarsi con sé stessa in maniera più libera. Questo esempio ci porta al discorso di partenza: l'arte è un mezzo di eccezionale potenza, capace di aiutare a ristrutturare ed esprimere il proprio dolore, canalizzare la propria sofferenza, esprimere i propri momenti di gioia. Le terapie espressive come la pittura, la scrittura o la composizione sono anche un modo per ritrovare noi stessi, per prenderci cura di noi e recuperare la stabilità emotiva (B. WARREN, 1995; J. ABBOTS et al., 2003).

*«La sofferenza si può giustificare quando si trasforma nella materia prima della bellezza» (Jean-Paul Sartre)*

In questo senso, lo studio della psicologia dell'arte è, come detto, un campo molto ampio e vasto, che risulta impossibile racchiudere in un perimetro circoscritto, ma che, per quanto possibile, risulta meritevole di attenzione e di studio approfondito.

Nella psicologia emotiva, le emozioni sono divise in due gruppi: di base e complesse. Le emozioni di base sono associate a espressioni facciali riconoscibili e tendono ad accadere (od attivarsi) automaticamente. Charles Darwin è stato il primo a suggerire che le espressioni facciali indotte dalle emozioni sono universali. Questo suggerimento era un'idea centrale della sua teoria dell'evoluzione, implicando che le emozioni e le loro espressioni erano (K. MULLIGAN et al., 2010) biologiche e adattive. In effetti, le emozioni sono state osservate negli animali dai ricercatori per diversi anni, poiché considerate fondamentali per la sopravvivenza anche in altre specie. È probabile che le emozioni di base abbiano avuto un ruolo nella nostra sopravvivenza durante l'evoluzione umana, segnalando a coloro che ci circondano come reagire di conseguenza. Lo psicologo emotivo Paul Ekman (1992) ha identificato sei emozioni base che possono essere interpretate attraverso le espressioni facciali: tristezza, paura, rabbia, sorpresa e disgusto. Ha ampliato tale elenco nel 1999, includendo imbarazzo, eccitazione, disprezzo, vergogna, orgoglio, soddisfazione e divertimento, sebbene non le abbia ampiamente trattate. In definitiva, la ricerca psicologica applicata all'arte include le tecniche sperimentali, gli studi comparativi interculturali e le indagini cliniche su produzioni artistiche di pazienti. Essa comprende quattro aree di studio: i meccanismi percettivi, visivi e motori; i processi cognitivi tra cui immaginazione, appercezione, memoria, linguaggio e creatività; la personalità, con le sue componenti motivazionali, emotive e attitudinali; la produzione o pratica, intesa come capacità rappresentativa, grafica e simbolica. La materia si sviluppa in varie direzioni: l'analisi del processo creativo, dei prodotti artistici, delle relazioni tra l'artista e l'opera e tra l'opera e il fruitore. La psicologia dell'arte risulta essere un filtro e una mediatrice dell'indagine e della conoscenza dell'uomo. Tutte le caratteristiche del pensare e dell'agire umano e le motivazioni che le hanno determinate si possono ritrovare in un'opera d'arte. In origine la psicologia dell'arte si sviluppò nel contesto dei dibattiti sulla valutazione dei disegni a memoria, sul rapporto fra genio e follia e sulla natura della percezione e dell'immaginazione.

La nascita degli studi psicoanalitici sulla “creatività” è relativamente recente: risale al Novecento e prende il via dalle teorie legate all’interpretazione dei sogni. Se il processo creativo è stato sempre motivo di grande ammirazione e curiosità da parte degli studiosi della mente, esso è stato tuttavia per secoli attribuito alla follia e al fato, considerato un fenomeno spesso indecifrabile, un enigma. Fu Freud (1955, 1957) a rendere accessibile all’investigazione scientifica la creatività e a descriverne alcuni meccanismi per la prima volta. La creatività non venne più considerata come prerogativa del solo artista, ma risultò una capacità di cui potenzialmente tutti possono disporre. Dal momento in cui si spalancarono le porte di questo nuovo campo di indagine, ben presto anche i seguaci di Freud svilupparono le sue intuizioni. *«Le forze motrici delle fantasie sono desideri insoddisfatti, ed ogni singola fantasia è la realizzazione di un desiderio, una correzione della realtà insoddisfacente».*

È notevole quanto la psicoanalisi abbia influenzato le arti, nonostante i ricorrenti dubbi e dissensi. Le prime applicazioni della psicoanalisi all’arte tendevano ad essere eccessivamente semplificate, talvolta con ipotesi mascherate da conclusioni. La psicoanalisi, al contrario, può fornire il proprio contributo alla critica d’arte e alla conoscenza del processo creativo, offrendo una lettura analitica delle opere artistiche.

Ogni definizione classica dell’arte si trova in relazioni strette e complesse con le altre parti del suo sistema, come l’epistemologia, l’ontologia, la filosofia della mente. I grandi filosofi analizzano caratteristicamente i componenti teorici chiave delle loro definizioni di arte, in modi distintivi e sottili. Per questi motivi, la comprensione di tali definizioni, presa in modo isolato dai sistemi di cui sono parte, è difficile, e brevi riepiloghi sono inevitabilmente parziali e talvolta in qualche modo fuorvianti. Le teorie generali sulla bellezza e sull’arte possono peraltro essere distinte in tre macrocategorie. La prima include le filosofie che concepiscono l’arte come una forma di conoscenza, sia in termini negativi (Platone) che positivi (Baumgarten, Schelling, Schopenhauer, Hegel, Croce). La seconda categoria include le filosofie che concepiscono l’arte come una forma di espressione o di liberazione. Qui troviamo Kant, Schiller, Schopenhauer, Nietzsche (per quanto riguarda la Germania), Croce e l’Esistenzialismo (Italia e Francia), Adorno, Marcuse, Dewey (Germania e Stati Uniti). La terza categoria invece include le filosofie che concepiscono la bellezza come una via per accedere a uno strato profondo e nascosto della realtà. In questa terza macrocategoria troviamo Platone (Grecia), Plotino e Agostino

(Grecia e Roma), Il Platonismo medievale e rinascimentale (Europa), Schelling, Hegel, la filosofia ermeneutica, Benjamin (Germania). Platone, nei suoi scritti, condanna l'arte in quanto, secondo il suo pensiero, ritiene che porti l'essere umano ad allontanarsi dalla realtà poiché la stessa arte si limita a riprodurre l'immagine di cose e di eventi naturali che, a loro volta, sono riproduzione delle idee. Per Platone, quindi, l'arte non è altro che una imitazione di qualcosa che già si imita, un'imitazione delle imitazioni. Il filosofo greco, inoltre, sosteneva che l'arte stimola la parte emotiva e sentimentale dell'essere umano, che sono ambiti "inferiori" a quelli della razionalità e della ragione. Secondo lui, dunque, l'arte, corrompeva l'animo dell'uomo (MALTESE, 2009). Questa visione piuttosto negativa dell'arte di Platone, si evince già dai suoi primi scritti, dove egli parla di educazione e di società. Infatti, secondo il filosofo, l'arte (ed in particolar modo la poesia), dovevano essere eliminate dalla società in quanto avevano un ruolo deformante rispetto alla più "elevata" ed "importante" filosofia. Infatti, se la poesia e l'arte, stimolavano nei giovani la passionalità e le idee scomposte, la filosofia stimolava invece una forma di pensiero più razionale e ragionata. Questa linea di pensiero, porta Platone a sostenere che l'arte stessa possa ostacolare anche la politica, perché allontana l'uomo da essa. La politica riveste un ruolo importante per il popolo, ed ha bisogno di idee e pensieri concreti, non di passioni ed emozioni. Il resoconto dell'arte di Hegel incorpora la sua visione della bellezza. Definisce la bellezza come forma dall'aspetto sensuale o espressione di assoluta verità. Le migliori opere d'arte trasmettono, con mezzi sensoriali e percettivi, la più profonda verità metafisica. La più profonda verità metafisica, secondo Hegel, è che l'universo è la realizzazione concreta di ciò che è concettuale o razionale. Cioè, ciò che è concettuale o razionale è reale ed è la forza imminente che anima e porta l'universo autosufficiente a svilupparsi. Quindi, come la mente e i suoi prodotti da soli sono in grado di verificare la verità, la bellezza artistica è metafisicamente superiore alla bellezza naturale (REDDING, 2020).

Kant ([1993], che concepisce l'arte come una forma di espressione o di liberazione) ha una definizione di arte e di belle arti. L'arte del genio è «una specie di rappresentazione che è intenzionale in sé e, anche se senza fine, promuove la coltivazione dei poteri mentali per la comunicazione socievole». La definizione ha elementi rappresentativi, formalistici ed espressivistici e si concentra sull'attività creativa del genio artistico che, secondo Kant, possiede un "inclinazione mentale innata attraverso la quale

la natura dà la regola all'arte ". La definizione di arte di Kant è una parte relativamente piccola della sua teoria del giudizio estetico. La teoria della sentenza estetica di Kant è situata in una struttura teorica estremamente ambiziosa che notoriamente ha come obiettivo la spiegazione ed elaborazione, nonché le interconnessioni tra la conoscenza scientifica, la moralità e la fede religiosa. Un altro influente autore, appartenente principalmente alla terza categoria, è Schopenhauer (filosofie che concepiscono la bellezza come una via per accedere a uno strato profondo e nascosto della realtà). Le idee ed il pensiero di Schopenhauer sono ereditate in parte dagli scritti dell'Illuminismo, romanticismo e del kantismo che successivamente si integreranno con pensieri e idee provenienti dal mondo orientale, come ad esempio le dottrine buddhiste e dell'induismo. L'autore però, nel corso del tempo, crea e dà forma ad una nuova concezione filosofica del mondo intero permeata da un forte pessimismo, che ebbe, seppur con le dovute differenze, una forte influenza sui filosofi successivi, come, ad esempio, Friedrich Nietzsche. Le idee e la filosofia di Schopenhauer sono molto complesse e articolate. Già nelle sue primissime opere è racchiuso gran parte del suo pensiero e della sua visione del mondo che, poi nel corso del tempo, verrà integrata e modificata con delle aggiunte che lo renderanno unico. Per Schopenhauer, il mondo che vediamo, è quello che una persona vuole vedere, tramite la propria "volontà" ed è quindi tutto riconducibile alla persona che guarda il mondo. La verità viene nascosta alla ragione. Questa analisi del mondo lo porta a pensare che la condizione dell'uomo sia molto dolorosa ed insoddisfacente e che l'uomo, possa essere considerato ignorante, nel senso che ignora la verità sul mondo e che il mondo reale non sia davvero così come è. Il mondo, inoltre, secondo l'autore, si può rappresentare in due distinte forme. La forma intellettuale è quella che pone il mondo sotto una luce scientifica. La seconda è la forma che deriva dalla volontà. Il mondo della forma scientifica deriva da una conoscenza che l'autore definisce come "sensibile". Il mondo "reale" della scienza viene espresso con le forme dello spazio, del tempo e della casualità. Questa conoscenza è dunque di tipo fenomenico e deriva da una esperienza sensibile. Questa conoscenza, dunque, seguendo la logica del filosofo, non è una conoscenza oggettiva. Conoscere il mondo attraverso la sensibilità non significa conoscerlo veramente. Il "vero" mondo si nasconde agli occhi dell'uomo e si trova proprio dietro un velo. Questo velo è appunto il "velo di Maya". Schopenhauer afferma che la vita è un sogno e il reale si nasconde dietro il velo di Maya. Come si accennava in

precedenza, questa visione del mondo “pessimista”, venne ripresa anche se pesantemente riformulata da Friedrich Nietzsche. Quest’ultimo ha delineato un modo unico di considerare la creatività nella sua prima grande opera *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, pubblicata nel 1872, nella quale l’idea di vivere la vita in modo creativo è incarnata nell’idea di vivere la vita di Nietzsche come artista. Si descrivono nel dettaglio due energie creative contrastanti: l’apollineo e il dionisiaco. L’apollineo è il freddo intelletto razionale, mentre il dionisiaco è l’aspetto emotivo passionale. Nietzsche temeva che la società del suo tempo enfatizzasse solo l’apollineo e trascurasse il ruolo del dionisiaco o delle emozioni, mentre egli credeva che fosse importante bilanciare i due aspetti della vita. Possiamo sostenere che questo equilibrio tra testa e cuore è ancora importante oggi come lo era per Nietzsche. Noi, come esseri umani, siamo creatori che producono oggetti, pensieri e azioni. Contrariamente a coloro che sostengono che Nietzsche fosse un nichilista, l’idea di Nietzsche di celebrare la vita e vivere in modo creativo può essere interpretata come affermativa; affermare la vita, noi stessi e l’arte in senso lato. Nietzsche insiste sul fatto che la tragedia greca raggiungesse la grandezza attraverso l’inclusione di due energie creative intrecciate: l’apollineo sobrio e razionale, responsabile del dialogo, e il dionisiaco appassionato e irrazionale, che ispira la musica. Nelle commedie, il significato delle parole (apollineo) è esaltato dalla melodia (dionisiaco) di accompagnamento. Usando le opere d’arte drammatiche greche come esempio, possiamo imparare dalla grande arte drammatica per vedere la bellezza della vita. Gli eroi tragici mostrano valori, come il coraggio, che affermano la vita anche quando affrontano circostanze difficili. La direzione è quella di non negare le proprie emozioni. Nietzsche parla di arte come il mezzo attraverso il quale siamo unificati, discutendo della lotta dell’eroe tragico con il destino, con l’ordine morale del mondo e con la catarsi delle emozioni attraverso la tragedia. Nietzsche credeva che pensatori classici come Socrate distruggessero questa armonia di ragione ed emozione, concentrandosi unicamente sull’aspetto razionale o logico (l’apollineo) e con scarso riguardo per il ruolo delle passioni (il dionisiaco). Naturalmente, Socrate era preoccupato che le nostre emozioni potessero essere fuorvianti e dare adito a falsi ragionamenti ma per Nietzsche la vita senza emozioni, il dionisiaco, è desolante. La grande arte ci offre un modo per concettualizzare le nostre vite come significative se ci consideriamo come l’artista che crea il significato della nostra vita, prendendo in considerazione sia la ragione

che l'emozione. In termini contemporanei, possiamo pensare alle emozioni come al potere motivante dietro le nostre idee. Se scegliamo intellettualmente una carriera, dobbiamo anche provare piacere o avere una sorta di passione per il nostro lavoro. Questa idea culmina nella nozione di volontà di potenza di Nietzsche, per cui, seguendo il mandato esistenzialista, ci assumiamo la responsabilità delle nostre scelte e agiamo - creiamo - e solo noi abbiamo la piena responsabilità di ciò che compiamo. In questo modo, creiamo una vita unica e soggettivamente bella. Ricapitolando, se tutto ciò che ci circonda è una sorta di gioco estetico e tragico, fondato su un continuo scontro tra gli opposti primordiali, ne segue che solo l'arte riesce a comprendere veramente il mondo.

### **OSKAR KOKOSCHKA ED EGON SCHIELE**

Nel corso della storia culturale europea si sono succeduti diversi movimenti significativi e sicuramente uno dei più prolifici è stato quello della Secessione di Vienna. Tale movimento nacque nel contesto delle avanguardie degli inizi del XX secolo e provocò un radicale cambiamento nello stile e nel modo di concepire l'arte, segnando una netta separazione dal passato e dalla visione conservatrice dell'Accademia delle Arti. Numerosi artisti viennesi, desiderosi di mettere in discussione la visione tradizionale dell'arte e del rapporto tra arte e società introdussero nuovi concetti d'arte, abbracciando influenze diverse e aprendo la strada all'imminente Modernismo. Gli artisti della Secessione si contrapponevano ai paradigmi e ai dogmi artistici dell'epoca e desideravano esplorare le nuove possibilità dell'arte, al di fuori dei confini della tradizione accademica tradizionalista, con il fine di dare inizio ad una nuova epoca nel mondo artistico e culturale. Questo movimento aspirava alla rinascita delle arti e mestieri, per realizzare opere che rispondessero al concetto di opera d'arte totale. Interessante notare, in tale contesto, come l'avvio di una nuova vitalità culturale possa in gran parte attribuirsi ad una iniziativa di stampo architettonico ed urbanistico. Nel 1857, infatti, l'Imperatore d'Austria Francesco Giuseppe pubblicò un decreto in cui indicava il proprio volere irrevocabile circa l'urgenza dell'inizio dei lavori di ampliamento urbano della città di Vienna. Con tale iniziativa si procedeva all'abbattimento delle antiche mura che isolavano il centro cittadino dal resto della città e iniziava la cosiddetta epoca della Ringstrasse.



L'apertura dei lavori costituì di fatto uno dei più importanti interventi di ampliamento urbanistico del diciannovesimo secolo e la portata fu tale da impattare fortemente su stile di vita dei cittadini, arte e mestieri. Il nuovo progetto di espansione, al posto delle antiche mura prevedeva una sorta di ring con viali alberati su cui era previsto si sarebbero affacciati nuovi edifici, sede delle varie istituzioni culturali e politiche. Questa nuova struttura urbana non doveva essere solamente finalizzata a rivoluzionare la funzionalità della città, ma portava con sé un importante valore simbolico. Il nuovo progetto, infatti, rappresentava da un lato il superamento della resistenza dei militari che avevano difeso strenuamente il mantenimento delle vecchie mura; dall'altro l'affermazione di una grandiosa rappresentazione dell'impero e dell'immagine della sua potenza e modernità. La Ringstrasse nacque grazie ad un decreto imperiale e tuttavia si sviluppò per effetto di una grossa spinta da parte della borghesia liberale, che vedeva in tale progetto il riconoscimento del proprio nuovo ruolo di guida politica del paese, con l'affermazione di una visione più laica della società in contrapposizione con la cultura cattolica di cui l'aristocrazia era stata per secoli la massima espressione. Se la costruzione della Ringstrasse significò un periodo di fervore per l'architettura del tempo, è fondamentale evidenziare che essa portò parallelamente uno sviluppo significativo delle arti applicate. Nelle piazze e nei parchi della città sorsero numerosi monumenti che diedero lavoro e occasione creativa agli scultori del tempo ed inoltre i nuovi palazzi, costruiti utilizzando diversi stili architettonici necessitavano di decorazioni per il loro abbellimento. I nuovi palazzi furono letteralmente coperti di piccole sculture, fregi e capitelli con motivi vegetali e con moltissimi elementi decorativi a ricoprire facciate ed interni. Queste decorazioni peraltro scatenarono negli anni seguenti le critiche dei giovani artisti che ne condannarono la pretenziosità e l'artificiosità.

Nel 1898, il giovane architetto Adolf Loos, in un articolo dal titolo *La città alla Potemkin* pubblicato in *Ver Sacrum*, la rivista della Secessione Viennese, denunciava come i dettagli ornamentali, le mensole, le ghirlande di fiori applicate sulle facciate dei nuovi palazzi fossero realizzati in cemento trattato quasi da sembrare uno stucco, quasi una maschera. In questo contesto, i giovani artisti maturarono la convinzione che i metodi didattici formativi del tempo, basati su un approccio scientifico e museale e sulla ripresa degli stili del passato, non erano più adeguati e non potevano essere continuamente proposti in maniera soddisfacente ai giovani allievi. In sostanza, l'imitazione del passato

non era più percepita come adeguata in un contesto di svolta, da cui la necessità di trovare uno stile che fosse espressione del proprio tempo. I giovani artisti, pertanto, vivevano ansia di modernità che li portò a rompere i rapporti con le istituzioni tradizionali, per incamminarsi lungo un percorso autonomo ed indipendente che rinnoverà del tutto il modo di fare e di percepire arte dei viennesi e conseguentemente di tutti gli europei. In estrema sintesi, la Secessione viennese si è formata come reazione critica al conservatorismo delle istituzioni artistiche nella capitale austriaca. La Secessione aveva un programma molto rivoluzionario, alla cui base vi era il rifiuto del gusto storicista e tradizionalista, del naturalismo borghese e del perbenismo che facevano parte della cultura del tempo. Infatti, i principali esponenti di questo movimento ritenevano che l'arte dovesse essere figlia della modernità ed essere espressione del Bello, quindi libera da ogni costrizione. Insieme a pittori e scultori, diversi importanti architetti furono associati alla Secessione viennese, in particolare Joseph Maria Olbrich, Otto Wagner e Josef Hoffmann. Nel 1897, Olbrich progettò il Palazzo della Secessione per mostrare l'arte di Klimt, dei membri del gruppo e anche di artisti stranieri, tra cui Max Klinger, Eugène Grasset, Charles Rennie Mackintosh e Arnold Böcklin. Josef Hoffmann è diventato il principale progettista di mostre alla Secession House. La cupola e la facciata stilizzata divennero un simbolo del movimento. Lo stile di questi edifici ha segnato una transizione verso forme più geometriche e l'inizio del modernismo (PEVSNER N., 1960). La Secessione viennese influenzò anche il movimento polacco Młoda Polska (Giovane Polonia), che comprendeva anche stili artistici diversi dall'Art Nouveau e comprendeva un approccio più ampio all'arte, alla letteratura e allo stile di vita. Gli architetti della secessione progettavano spesso mobili per accompagnare i loro progetti architettonici, insieme a tappeti, lampade, carta da parati e persino sanitari e asciugamani. I mobili presentati dalla Secessione all'Esposizione Universale di Parigi del 1900 furono particolarmente apprezzati e conquistarono l'attenzione internazionale. Mentre in Germania compaiono i primi indizi di un'arte espressionista, in Austria domina ancora lo stile Jugendstil dalle eleganti e raffinate figure femminili di Gustav Klimt, immagini imprigionate in una sobria sensualità. Parallelamente a Klimt, degni di nota sono i suoi due giovani allievi e ammiratori: Oskar Kokoschka ed Egon Schiele. Essi segnano il passaggio dal delicato erotismo dei dipinti di Klimt ad una poetica espressionista dalla linea cruda e tormentata. Il tema dell'erotismo, dunque, veniva affrontato da questi tre

maestri del circolo viennese ma con inclinazioni e caratteristiche diverse. Tra il 1907 e il 1908, Klimt dipinse la famosissima tela *Il bacio* nel quale il protagonista è l'idillio amoroso di due amanti, intenti a scambiarsi un tenero bacio. Le due figure emergono al centro della tela, in stile decorativo, privo di prospettiva, dalle caratteristiche simboliche e allegoriche tipiche di Gustav Klimt. La donna è la protagonista della tela. Essa non rappresenta la donna-mantide delle crude tele di Kokoschka, piuttosto, rappresenta la compagna, interprete di un reciproco scambio di effusioni e amore infinito con l'uomo che acquista un'identità di approdo, di porto sicuro nel quale la donna può abbandonarsi languidamente in uno stato estatico, finalmente libera di esprimere la sua fragilità, appoggiando morbidamente una mano sulla nuca maschile e l'altra in cerca di un tenero sostegno, come in una carezza, rimettendosi a lui interamente. Quello espresso da Klimt è dunque un erotismo elegante, meno autobiografico e tormentato dell'opera dei giovani Kokoschka e Schiele. L'arte di Kokoschka invece diventa un vero e proprio viaggio nell'introspezione psicologica, catturando gli istinti inconsci nella psiche umana, sia i propri sia dei propri modelli. Come Freud, aveva afferrato l'importanza dell'eros nei bambini e negli adolescenti, così come negli adulti. E come Klimt, afferrò presto l'intima correlazione tra istinti erotici e aggressivi che caratterizzava i pittori modernisti viennesi, mentre Schiele, più di ogni altro artista del suo tempo, si occupò della propria ansia. Un'ansia profonda che esprimeva in numerosi autoritratti e che sovrainponeva ad ogni persona che dipingeva, inclusi i soggetti dei doppi ritratti delle sue esperienze sessuali. Nel 1915, Egon Schiele presentò *La morte e la fanciulla*, un dipinto che viene spesso paragonato all'opera di Kokoschka *La sposa del vento*, realizzata un anno prima. Sebbene l'impostazione formale e il concetto di "addio all'amata" siano simili, i due dipinti sono in realtà piuttosto differenti: se, in entrambe le raffigurazioni, l'uomo esprime sentimenti carichi d'ansia, con aria pensosa e rigida, nel dipinto di Kokoschka la donna riposa tranquilla (con gli occhi chiusi e il corpo abbandonato al sonno), mentre nel dipinto di Schiele, la giovane modella Wally appare irrequieta, il viso trasmette un solitudine e disperazione, similmente a quella dell'uomo: il mondo di Schiele è caratterizzato dal tormento amoroso, infatti proprio per Wally, l'amante che egli è costretto a lasciare, dipinge questo dipinto quale simbolo d'addio (E. DI STEFANO, 1998).

Klimt, in particolare, iniziò a incorporare tessuti tessili nel suo lavoro, dopo la sua esposizione al tessile giapponese e ai mosaici bizantini, che studiò a Ravenna nel 1903.

Inoltre, Emile Flöge, suo modello e amico di lunga data, era un noto collezionista di tessuti giapponesi. Graficamente e pittoricamente fu grandemente influenzato dalle xilografie giapponesi. L'enfasi dei piani visivi piatti, dei colori forti, delle superfici a motivi geometrici e dei contorni lineari ha attirato i Secessionisti e ha contribuito a formare un ponte tra le arti grafiche e le Belle Arti. Klimt e, più tardi, Egon Schiele iniziarono a incorporare l'uso dello spazio piatto, come si può vedere nell'opera di Klimt *Speranza II* del 1908.

**Oskar Kokoschka** maturò il proprio linguaggio artistico nella Vienna di inizio Novecento, cuore dell'Europa imperiale e grande punto di incontro di culture in cui l'arte penetrava il quotidiano, insieme ai suoi scandali, facendosi protagonista, come ampiamente illustrato in precedenza, di una stagione di rinnovamenti precursori delle avanguardie europee. In questo periodo a destare scandalo non furono unicamente le opere pittoriche ma anche la ricerca scientifica di Sigmund Freud il quale, poco dopo la fondazione della psicoanalisi, nel 1905 pubblica i suoi *Tre saggi sulla teoria sessuale*. Nel 1908, gli fu commissionato dal laboratorio un testo per l'infanzia, sua produzione più importante di questo periodo: il poema *I ragazzi sognanti*, con una serie di otto litografie a colori dedicate a Klimt. In quest'opera emerge il tema della separazione e del viaggio interiore, illustrando il viaggio onirico di un adolescente turbato dalla scoperta della propria sessualità. Questi primi disegni di Kokoschka richiamano la tradizione grafica di Klimt ma in seguito la stilizzazione decorativa di Kokoschka si trasformò e si inselvatichì fino alla deformazione espressiva, allontanandosi dallo Jugendstil. Attese all'arte popolare e al folklore esotico esprimendosi con l'uso del colore saturo e nella disunione della superficie pittorica. Nel 1908, gli fu dato il soprannome di Gran Selvaggio per il suo ormai evidente allontanamento dal decoro secessionista, sostituito da una carica estetica espressionista e simbolica. Si mostrò capace di tradurre espressioni emotive crude e dirette come libido, pulsioni e angosce. Tutte le massime espressioni di turbamenti interiori in grado di disgregare qualsiasi forma di armonia non per distruggere la realtà, anzi per esaltarla all'ennesima potenza in tutta la sua umanità. Egli deforma e distorce le figure, gli occhi e i visi, con lo scopo di rivelare, esasperando, la psiche dei soggetti, (come era noto dire al tempo: mettere in risalto le caratteristiche umane con "amore"). Stilisticamente, la stesura del colore diventa irregolare. Il passaggio dallo stile della Secessione all'Espressionismo si è attuato con l'utilizzo di pennellate brusche, che

sostituiscono le campiture di colore levigate dei Ragazzi sognanti. Il tema ricorrente che si conferma nelle opere di Kokoschka è la divisione fra i sessi. Espose alla International Kunstschau di Vienna le opere intitolate I messaggeri del sogno, che oggi purtroppo risultano essere disperse. Fu in questa occasione che ebbe modo di osservare alcune opere di Vincent Van Gogh, Edvard Munch e Georg Minne, venendo completamente affascinato. Il suo primo maestro fu l'architetto Adolf Loos che, accortosi del suo grande talento, lo incoraggiò a dipingere ritratti. Di Kokoschka è emblematica la sua doppia inclinazione di pittore e di poeta, in cui si avverte la spinta verso un'espressione totale e l'aspirazione allo scambio di ruoli. Si dedica alla stesura del dramma Assassino, speranza delle donne, considerato in assoluto il primo esempio di teatro espressionista. Questa opera teatrale fu il preludio alla comprensione dell'espressione futura del lavoro di Kokoschka e permeato dall'idea del rapporto uomo-donna, in perfetta armonia con gli studi dell'epoca di Freud, il quale sosteneva che l'uomo si esprimesse partendo da rappresentazioni interne, quindi attingendo da sé stesso (O. KOKOSCHKA, 1981). Assassino, speranza delle donne è un'opera costituita da simbolismi e proiezioni dell'inconscio dei due protagonisti: l'autore immagina l'assassinio simbolico della donna da parte dell'uomo, risolvendo in questo modo l'eterno conflitto uomo-donna. Il manifesto della pièce teatrale rappresentava il tema di Eros e Thanatos, raffigurato dalla parodia della Pietà di Michelangelo nella quale, come affermerà lo stesso artista in seguito, l'uomo è rosso sangue, il colore della vita ed è morto sulle ginocchia di una donna che è bianca, il colore della morte. Successivamente, ad incarnare questa donna-mantide nella vita reale di Kokoschka fu Alma Mahler, con la quale iniziò un tormentato rapporto amoroso. Alma incarnava dunque il personaggio aggressivamente erotico dell'opera. Conosciuta nel 1912, affascinante e colta musicista, fu famosa per le sue relazioni con uomini come Klimt, Gustav Malher e, dopo Kokoschka, l'architetto Walter Gropius e lo scrittore Franz Werfel. Il rapporto tra i due durò per oltre due anni e a lei l'artista dedicò numerose opere. Una di queste è una delle più famose di Kokoschka, La sposa del vento.

Tuttavia, i ritratti di Kokoschka appaiono rivoluzionari ed inquietanti. L'individuo non è rappresentato nel suo ruolo e nel suo ambiente reale, ma al contrario ne viene esplicitato il disagio, l'ansia ed il lato oscuro. Il pennello diventa un bisturi e il volto umano viene sezionato facendo emergere l'immagine del suo malessere; i tratti anatomici esprimono l'esperienza psicologica quasi come fossero una radiografia della personalità.

Secondo lo storico dell'arte Gombrich, che coglie appieno la relazione tra arte e psiche, l'artista esercitava nel suo dipingere una straordinaria capacità empatica che lo porta ad assumere le posture del soggetto ritratto<sup>51</sup>. Lo stesso Kokoschka, del resto, pone in relazione diretta la sua arte con la propria psiche, attribuendosi poteri di veggente e asserendo che nelle proprie opere sia addirittura possibile prefigurare eventi futuri, prevalentemente drammatici, dei modelli raffigurati. Dipinge anche l'aura che vede attorno ai tratti dei soggetti. Le opere di Kokoschka, con particolare riferimento ai ritratti realizzati durante la sua gioventù viennese, esprimono secondo l'artista la coincidenza tra aspetto soggettivo ed aspetto oggettivo realizzando un mix tra la visione ottica e le informazioni che si ottengono attraverso un processo psichico, che porta a riconoscere sé stesso nell'oggetto osservato.

**Egon Schiele** (K. A. SCHRODER, 2006) fu un'altra figura dirompente emersa con la Secessione Viennese. Seguace di Gustav Klimt, il suo lavoro è noto per l'intensità, la sessualità grezza e per i numerosi autoritratti, inclusi gli autoritratti nudi. Le forme del corpo contorte e la linea espressiva che caratterizzano i dipinti e i disegni di Schiele segnano l'artista come uno dei primi esponenti dell'Espressionismo. Da bambino, Schiele era affascinato dai treni e passava molte ore a disegnarli, al punto che suo padre si sentiva obbligato a distruggere i suoi quaderni. Per quelli intorno a lui, Schiele era uno strano bambino. Timido e riservato, andava male a scuola tranne che in atletica leggera e disegno e di solito era in classi composte da alunni più giovani. Sviluppò un rapporto dalle tendenze incestuose con la sorella minore Gertrude (conosciuta come Gerti) tanto che il padre, ben consapevole di tale rapporto, si vide persino costretto ad abbattere la porta di una stanza chiusa a chiave in cui si trovavano Egon e Gerti per vedere cosa stessero facendo (e per scoprire che stavano solo sviluppando un film). Suo padre morì di sifilide quando lui era ancora sedicenne e divenne suo tutore lo zio materno, Leopold Czihaczek, anche lui funzionario delle ferrovie. Sebbene volesse che Schiele seguisse le sue orme e fosse angosciato dalla sua mancanza di interesse per il mondo accademico, riconobbe il talento di Schiele per il disegno e senza entusiasmo gli concesse un insegnante, l'artista Ludwig Karl Strauch. Nel 1906, Schiele fece domanda alla Kunstgewerbeschule (Scuola di Arti e Mestieri) di Vienna, dove aveva studiato anche Gustav Klimt. Durante il suo primo anno accademico, Schiele fu invitato, su insistenza di diversi membri della facoltà, alla più tradizionale Akademie der Bildenden Künste di Vienna. All'Accademia, il suo

insegnante principale era Christian Griepenkerl, un pittore la cui dottrina rigorosa e ultraconservatrice rendeva frustrato e insoddisfatto Schiele tanto che egli se ne andò tre anni dopo. Nel 1907, Schiele cercò Gustav Klimt, già mentore di artisti più giovani. Klimt si interessò in modo particolare al giovane Schiele, acquistando i suoi disegni, offrendosi di scambiarli con alcuni dei suoi, disponendo dei modelli per lui e presentandolo a potenziali mecenati. Klimt, inoltre, presentò Schiele alla Wiener Werkstätte. Le prime opere di Schiele tra il 1907 e il 1909 contenevano forti somiglianze con quelle di Klimt così come le influenze dell'Art Nouveau. Fortemente influenzato da Klimt e Kokoschka nei primi anni, presto sviluppò il suo stile distintivo. Una volta libero dai vincoli delle convenzioni dell'Accademia, Schiele iniziò a esplorare non solo la forma umana ma anche la sessualità. Il lavoro di Schiele si presentava audace e l'includeva l'erotismo decorativo di Klimt a quelle si potrebbero chiamare distorsioni figurative, che prevedevano allungamenti, figure emaciate e di colore malaticcio, deformità e sessualità esplicita in sostituzione degli ideali convenzionali di bellezza. L'autoritratto, Nudo inginocchiato con le mani alzate (1910), è considerato tra i più significativi pezzi di nudo artistico realizzati durante il XX secolo. Questo stile non convenzionale si scontrava con il rigido mondo accademico e creava un tumulto con le sue linee contorte e la pesante esibizione di espressione figurativa. All'epoca, molti colleghi autori ed intellettuali, trovavano inquietante l'esplicitezza delle sue opere (E. SELDSON, J, 2012).

Progressivamente, il lavoro di Schiele divenne complesso e tematico, affrontando temi come la morte e la rinascita.

Schiele usò il corpo umano come mezzo per rappresentare le esperienze interiori in modo drammatico, esplorando le possibilità di espressione corporea. La maggior parte dei suoi modelli erano giovani, alcuni addirittura bambini. I corpi nei suoi ritratti e autoritratti erano contorti, distorti, resi "brutti" per rappresentare gli stati d'animo e il mondo interiore. È come se Schiele avesse deliberatamente svelato il morboso, persino demoniaco, nascosto all'uomo moderno con il suo vocabolario unico. Questa nuova estetica del corpo, così distinta dalla decorazione dei Secessionisti, potrebbe essere stata ispirata anche dall'osservazione dei movimenti di alcune danze. Mentre, l'amico e modello di Schiele, Erwin Ösen, era un mimo e attore che utilizzava gesti bizzarri ed esagerati, alcuni sessualmente allusivi e si può anche ben dire che le fotografie di pazienti affetti da malattie del sistema nervoso pubblicate su riviste di neuropatologia in

circolazione a Vienna fornirono un'ulteriore e plausibile fonte di iconografia per Schiele. Gli artisti contemporanei Kokoshka e Max Oppenheimer hanno fatto un uso simile di questa iconografia del corpo. L'interesse di Schiele per il sesso e la sessualità fu stato spesso additato come pornografia dai suoi contemporanei. Visto nel contesto, tuttavia, la sua ossessione per la sessualità sembra meno notevole rispetto all'atmosfera culturale e sociale della Vienna contemporanea, intrisa da rigidi tabù e pervasa da una notevole industria pornografica. Freud attribuì la causa delle condizioni psicologiche dell'uomo a desideri sessuali repressi e socialmente inaccettabili e questo può essere rilevato nelle opere di Schiele. Il sesso e la morte vanno mano nella mano. Freud aggiunse un istinto più predominante, la pulsione di morte, alla sua teoria psicoanalitica nel 1920, commentando le condizioni nevrotiche innescate dall'indomani della Prima Guerra mondiale. Se seguiamo questa logica, nelle opere di Schiele è possibile intendere i corpi come creazione di un linguaggio silenzioso delle forme, manifestazione del desiderio di comunicare ciò che non può essere espresso dalle parole in un tempo e in un luogo in cui gli uomini moderni avevano più bisogno di essere ascoltati<sup>60</sup>. Nelle opere di Schiele, il corpo nudo è tema centrale dell'autoritratto, il corpo si attorciglia in contorsioni, la mimica facciale è cupa e bizzarra. La magrezza del corpo è ascetica: Schiele illustra così il travaglio interiore dell'uomo moderno. L'effetto complessivo di questi elementi esagerati è di forte ansia. L'artista riduce la propria fisicità a un torso, quasi mutilando il proprio corpo. La figura non appare rilassata, al contrario, il corpo è contratto come durante una crisi isterica, esibito, messo in mostra in modo voyeuristico. Alla superficie a mosaico proposta da Klimt, Schiele contrappone il vuoto che assedia le figure, evidenziandole ed obbligandole a mostrare la propria fragilità. Nelle sue rappresentazioni, l'artista si pone sé stesso sul piedistallo e si proclama soggetto della sua stessa arte, sia direttamente come esecutore, sia in modo manifesto negli autoritratti. In questi ultimi, infatti emerge l'aspetto altezzoso ed il carattere narcisista dell'artista, da sempre ossessionato dall'aspetto esteriore. Il suo studio era di fatto una scenografia ben studiata. Il mobilio nero e solo l'artista poteva indossare un bianchissimo grembiule a guisa di saio, per far risaltare esclusivamente la sua figura e la propria personalità. Al posto delle zone riccamente decorate come mosaici di Klimt, in Schiele si percepisce un vuoto che minaccia e avvolge le figure rappresentate. I soggetti sono impotenti ed intrappolati nella tela. Come affermò lo stesso artista, del resto, Vienna altro non era che una cella di



isolamento nella quale a ciascuno è permesso di gridare. In questa stessa epoca Schiele inizia una prolifica produzione di nudi femminili, che verranno creati contemporaneamente ad altre opere ispirate al sesso in cui l'artista stesso è il solitario protagonista. Le pulsioni sessuali, del resto, sono considerate da Freud come quelle che hanno a cuore la sorte dell'organismo affinché esso possa trovare un luogo sicuro per essere vitale. Lo sforzo dell'Eros di connettere fra loro le sostanze organiche potrebbe dare chiarimenti sui fenomeni all'origine delle pulsioni: le pulsioni dell'Io spingono alla morte, mentre quelle dell'Eros al continuamento della vita. Schiele viene ricordato come colui che più di chiunque altro è riuscito a portare questa dualità nell'arte. In molte delle sue opere la morte è presente, come soggetto principale ed assolutamente naturale, con evidenti riferimenti alla maternità. L'utilizzo costante di questi temi diventa quasi ossessivo e l'artista torna sullo stesso tema con rinnovato vigore riuscendo giovanissimo a portare sulla tela elementi fondamentali dell'essere umano. L'interesse specifico di Egon Schiele è quindi rivolto ai processi psichici e spirituali dell'esistenza umana, e per questo la resa naturalistica viene posta in secondo piano. La domanda su ciò che causa la svolta di Schiele verso il genere dell'autoritratto ed il suo cambiamento stilistico nel 1910, ha affascinato molti studiosi. Escludendo poche eccezioni, la tendenza degli storici dell'arte è stata quella di mettere in evidenza come Schiele fosse un individuo traumatizzato che utilizzava l'autoritratto come mezzo per esprimere dolore e ansia. Schiele come individuo ansioso emerge da parecchi elementi biografici: la precoce perdita del padre nel 1905, il legame tanto significativo quanto ambiguo con la sorella Gerti, che era stata la sua prima modella e ritratta spesso nuda. La sua detenzione nel 1912 per accuse di atti immorali nel paese di Neulengbach, accuse che lo porteranno in carcere nel. Questa vicenda fu pubblicata nel 1922, cioè quattro anni dopo la morte di Egon Schiele, da Arthur Roessler, con il titolo di Egon Schiele in prigione. Il racconto si svolge in prima persona, anche se in realtà, come dicevo, l'autore è Roessler. Tutto ciò contribuì notevolmente ad accrescere un'aura romantica attorno a un autore all'epoca praticamente sconosciuto al di fuori dell'universo artistico austriaco. Schiele lavora quindi in una città che all'epoca è il centro più importante per la psichiatria in Europa. Profondamente distante dall'esasperato estetismo dello Jugendstil, la ricerca pittorica di Schiele si propone di scavare al di sotto della sfavillante apparenza della società viennese d'inizio secolo per svelarne utopie e ossessioni. Come abbiamo visto, Klaus Albrecht Schröder è

il primo studioso ad avere ipotizzato che le riviste fotografiche riguardanti i disturbi nervosi fossero possibili fonti per Schiele, e per questo analizza una serie di paragoni fra le foto scattate all'interno dell'ospedale e le opere realizzate dall'artista. Schröder cita vari esempi tratti dall'atlante scientifico pubblicato da JeanMartin Charcot. In contrasto con gli studi che fino ad alcuni anni fa mostravano la natura introspettiva di Schiele, Schröder sottolineava al contrario la relazione con le fotografie dei pazienti affetti da malattie del sistema nervoso. Sono questi scatti a fornire a Schiele un nuovo vocabolario del corpo, una nuova gestualità. Klaus Albrecht Schröder è stato, come dicevamo, il primo storico dell'arte a ipotizzare gli atlanti scientifici come possibili fonti per Schiele; lo studioso cita numerosi esempi tratti dal testo di Charcot, creando in questo modo un'iconografia patologica. Con la coreografia dell'isteria, con la teatralità della personalità lacerata, Egon Schiele frantuma il concetto di bellezza, ancora così importante per Gustav Klimt e seguaci. Con il concetto di "brutto" e "osceno" diventa palese la contrapposizione estetica di Schiele all'armonia di Wiener Werkstätte. Nella sua ricerca ossessiva di ciò che è celato sotto la noiosa superficie della vita quotidiana, Schiele mostra sé stesso, nei disegni e nei dipinti, talvolta privo di arti, altre volte privo di genitali, i muscoli contratti, la carne mortificata. I suoi lavori abbracciano un'estetica del corpo apparentemente nuova. Tutto ciò ci permette di spingere oltre la nota di parallelismi iconografici tra l'autoritratto di Schiele e l'interesse per le immagini patologiche diffuse negli atlanti scientifici di Charcot. I legami evidenti tra i tre nudi, l'Autoritratto e l'opera grafica del 1910 di Schiele e la sua opera grafica di quello specifico anno mostrano in modo inequivocabile come la rappresentazione patologica del proprio corpo abbia pervaso tutto l'operato dell'artista da quel momento in poi. I corpi di Schiele avevano chiaramente un valore di mercato. E probabilmente l'artista aveva deciso di adottare questa particolare estetica patologica ispirata alla Salpêtrière proprio per lanciare sé stesso in un mercato artistico circoscritto e competitivo.

### **Franz Xaver Messerschmidt**

I rapporti tra psiche ed arte trovano uno dei più articolati e controversi momenti di realizzazione nelle opere e nella personalità di **Franz Xaver Messerschmidt**, uno dei principali scultori europei della seconda metà del XVIII secolo che ha suscitato interesse

sia negli appassionati d'arte a lui contemporanei, che negli studiosi che se ne occuparono successivamente. Probabilmente tanto interesse deriva dall'originalità delle opere dell'autore, che sintetizzano in modo straordinariamente efficace l'arte del suo tempo e la propria personalità fatta di disagi e sofferenze, trasmettendo al fruitore con efficacia e originalità stati d'animo e tormenti dell'anima di immediata comprensione. Un breve cenno alla biografia di Messerschmidt risulta indispensabile per meglio comprendere i tratti psicologici della sua personalità e l'effetto dirompente delle sue opere, con particolare riguardo al periodo storico in cui l'artista le produsse. Figlio di una numerosa famiglia di conciatori originaria della Svevia, Messerschmidt fu avviato da subito all'attività di scultore presso il laboratorio artistico di un fratello della madre, maestro monacense prolifico e ricco di talento che aveva compiuto i suoi studi e lavorato in Austria, presso l'Accademia viennese. Anche il giovane Messerschmidt, una volta formatosi tecnicamente, si spostò da Monaco di Baviera a Vienna per intraprendere, nel 1752, gli studi presso la locale Accademia. Qui ebbe una rapida e folgorante carriera e, già nel 1757, su raccomandazione dell'allora direttore dell'Accademia e pittore di corte Von Meytens, divenne decoratore presso l'Arsenale Imperiale e dal 1706 fu scultore al servizio della corte e dell'alta nobiltà. In seguito ad un viaggio che lo vide permanere a lungo a Roma e successivamente portarsi a Parigi e forse anche a Londra, al suo rientro in patria fu nominato professore aggiunto di scultura presso l'Accademia Imperiale. Il collegio accademico inizialmente valutò con entusiasmo l'ingresso del giovane Messerschmidt ma col trascorrere del tempo superiori e colleghi ebbero modo di rivedere il proprio atteggiamento. Momento tipico per la carriera professionale dell'artista ma anche delle sue vicende personali fu quando, nel 1774, morì il professore di scultura Jakob Schletter e Messerschmidt, che avrebbe dovuto subentrare di diritto, non ottenne la cattedra. Significativi a tal proposito sono gli scritti del conte Kauntz, cui spettava il compito di trasmettere all'Imperatrice Maria Teresa la proposta del collegio accademico, il quale da un lato riconosceva esplicitamente il diritto dell'artista alla cattedra e dall'altro motivava dettagliatamente il rifiuto dell'assegnazione.

L'artista però rifiutò il sussidio e dopo aver vissuto a Monaco, cercando senza successo di ottenere un incarico presso la locale Accademia, nell'agosto del 1777 acquistò una piccola casa nella periferia di Bratislava dove trascorse gli ultimi anni di vita, in povertà, lavorando a piccole commesse occasionali, ma dedicandosi alla parte più

straordinaria e creativa della sua produzione artistica, i cosiddetti busti fisiognomici, in cui viene sintetizzata appieno la personalità dell'artista con le sue abilità scultoree. A tale proposito, infatti, occorre porre giusta enfasi a come la vita di Messerschmidt risulti segnata, come detto, da forti episodi psicotici che lo resero idoneo forse al lavoro ma non all'insegnamento. A seguito di tali vicende egli entrò in conflitto con tutti i colleghi dai quali si sentiva perseguitato, come fossero dei demoni e tali fantasie allucinatorie, pur con intensità variabile, lo accompagnarono per tutta l'esistenza. Le opere giovanili e quelle successive si possono ben collocare nel processo di evoluzione stilistica oggettivamente riconducibile al momento storico in cui l'artista è vissuto; tuttavia, a tale considerazione fanno evidente eccezione i busti fisiognomici, realizzati al termine della sua carriera e vita, nei quali risulta dirimente ed impetuosa la condizione psicotica dell'artista e, come detto in precedenza, le conseguenze sulle vicende personali (E. KRIS, 1993).

Messerschmidt, prendeva spunto per le espressioni prodotte da una serie di pizzicotti che si dava sulla sua costola inferiore destra. Osservando le risultanti espressioni facciali in uno specchio, Messerschmidt iniziò quindi a riprodurle in marmo e bronzo. La sua intenzione, disse a Nicolai, era quella di rappresentare le sessantaquattro "smorfie canoniche" del volto umano, usando sé stesso come modello. Durante il corso della discussione, Messerschmidt ha continuato a spiegare il suo interesse per la negromanzia e l'arcano e come questo ha ispirato anche le teste dei suoi personaggi. Messerschmidt era un appassionato di Ermete Trismegisto e si è attenuto ai suoi insegnamenti riguardanti la ricerca dell'"equilibrio universale": un precursore dei principi del rapporto aureo. Di conseguenza, Messerschmidt affermò che le teste dei suoi personaggi avevano suscitato la rabbia dello "Spirito della Proporzione", un essere antico che custodiva questa conoscenza. Lo spirito lo visitò di notte e lo costrinse a sopportare torture umilianti. Una delle teste più famose di Messerschmidt, Seconda testa con becco, è stata apparentemente ispirata da uno di questi incontri. Una delle più interessanti interpretazioni delle opere di Messerschmidt viene da Ernst Kris, un importante storico dell'arte e psicoanalista che insegnò all'istituto psicoanalitico di Vienna e fu in contatto con Sigmund Freud. Nel 1932 pubblicò sulla rivista *Imago* l'articolo *Ein geisteskranker Bildhauer* (Uno scultore malato di mente). Si tratta di un saggio ancora centrale nello studio dell'opera di Messerschmidt. Kris, in questo scritto, affronta il tema sia da un lato storico-artistico sia medico. Si tratta però di uno studio non condiviso da tutta la comunità scientifica del tempo. Kris, loda lo

scultore per le sue qualità artistiche, definendolo un artista formidabile. Da un punto di vista psicoanalitico lo definisce, invece, un malato di mente. Questa è l'esatta diagnosi di Kris: «siamo di fronte effettivamente a una psicosi con predominanti tendenze paranoide, che rientra nel quadro generale di schizofrenia» (E. KRIS, 1933). Egli, inoltre, individua nei busti sintomi del delirio paranoico. Per lo psicoanalista viennese i busti sono la rappresentazione e costruzione di un processo di autoguarigione, messo in atto dall'artista stesso. L'artista, infatti, si libera della presenza del demone grazie alla realizzazione dell'opera; quindi, le sculture rappresentano la materializzazione di un altro sé che viene imprigionato nell'opera: l'artista rende tangibile i propri impulsi subconsci. Il busto è dunque un esorcismo contro il male che lo affligge. Rilevante nello scritto di Kris è l'analisi dell'ossessione sessuale e della castità di Messerschmidt. La castità è, secondo quanto afferma lo scultore stesso, la causa delle sue visioni demoniache. Il demone della proporzione, era solito provocare forti dolori nel basso ventre all'artista. Questo avveniva prevalentemente mentre l'artista scolpiva il volto del busto.

Esiste, quindi, in Messerschmidt una forte relazione tra impulso sessuale e produzione artistica. Allo stesso modo, come nota Kris, Messerschmidt tende a scolpire le labbra serrate e ritratte quale rifiuto dell'intimità. Per lo psicoanalista i muscoli attorno alla bocca rappresenterebbero in Messerschmidt una cintura di castità. Su questa specifica tematica, Kris si è basato essenzialmente sulle famosissime teste a becco. Le due teste a becco sono le più enigmatiche tra i busti creati dall'artista. Lo scultore aveva un rapporto del tutto particolare con queste. Ne era molto angosciato e le teneva separate dalle altre. Le guardava per pochi momenti soltanto, con occhi fissi. Si è giunti alla conclusione che queste teste a becco sono immagini dello spirito della proporzione. L'opera di Messerschmidt è affascinante poiché solleva degli interrogativi scomodi e insoluti sul rapporto tra opera d'arte e creatore, sulla relazione tra disturbi psicologici e produzione artistica e sulla validità dell'applicazione dei principi teorici della psicoanalisi a un contesto artistico. Un elemento certo è, invece, il fatto che l'arte costituisca uno strumento di cura. È difficile però applicare i termini di follia o normalità all'arte. A rigor di logica, il loro significato è strettamente medico o sociale. Applicati all'arte, hanno forse poco senso: quale opera d'arte è normale? Quali sono le caratteristiche specifiche della follia nell'arte? E quelle della normalità? Inoltre, come le nozioni di bellezza, le nozioni di sanità mentale fluttuano da un periodo all'altro. La cittadina di Pressburg tollerò

Messerschmidt proprio come Londra tollerò Blake, un altro artista che vedeva i fantasmi. Oggigiorno, entrambi gli uomini sarebbero molto probabilmente istituzionalizzati. Alcuni aspetti della strana personalità di Messerschmidt erano considerati ai suoi tempi entro i limiti o ai margini delle convenzioni e norme. La sua credenza nei fantasmi e nei metodi di esorcismo non era più assurda di alcune delle pratiche mediche o delle arti sacerdotali ampiamente praticate ai suoi tempi da uomini reputati sani di mente. Il suo interesse per l'occulto, per le proporzioni magiche e per la fisionomia rifletteva la pseudo-scienza popolare, diffusa da ciarlatani rispettati come Mesmer, Lavater e Gall. Il carattere apparentemente convenzionale di alcuni dei suoi ultimi lavori è ingannevole e invita a interpretazioni errate. Le teste magiche, ad esempio, sono ancora comunemente chiamate "teste di carattere", perché richiamano la tipologia fisionomica di Lavater o perché hanno una somiglianza superficiale con i familiari studi accademici delle passioni. I titoli fantasiosi che furono loro associati poco dopo la morte di Messerschmidt rappresentano un primo tentativo di minimizzare la loro stranezza. Ed è altrettanto chiaro che esibiscono solo una gamma molto limitata di espressioni, poche delle quali corrispondono a un'emozione riconoscibile nella realtà di tutti i giorni. La maggior parte mostra smorfie, sono più simili a maschere nella loro schematica artificiosità. Messerschmidt non era né in sintonia con il suo tempo né del tutto alienato da esso. La sua personalità artistica era ferita ma non debilitata dalla malattia, il conflitto dentro di lui distorceva la sua immaginazione e concentrava le sue energie. Viste puramente dal punto di vista dello stile e dell'esecuzione, le famose teste non mostrano segni di anormalità, a meno che la loro finitura perfetta e la scelta deliberata di Messerschmidt di materiali duri e levigati non siano da considerarsi perverse o ossessive. L'esecuzione non è mai spontanea; anche le teste più strane sono elegantemente tagliate nel marmo o squisitamente fuse in metallo. Durante l'intera serie, la maestria tecnica di Messerschmidt non viene mai meno. Questa fermezza, questa costante sicurezza e concentrazione dimostrano che in mezzo alle sue delusioni manteneva il controllo di tutte le sue risorse coscienti, senza mai cadere nell'incoerenza, nel divagare o nel vuoto. Mentre in alcuni dettagli, soprattutto dei capelli e della pelle, persistono tracce di vivacità rococò che ricordano lontanamente il precedente, sontuoso ritratto di corte di Messerschmidt, il trattamento generale delle teste è nudo, duro e spartano: viste da lontano, ricordano la ompattezza e la severità dei ritratti romani. Esse esprimono una deliberata reazione contro l'opulenza barocca e dimostrano

che Messerschmidt è stato un pioniere del movimento neoclassico. Sullo sfondo della storia generale dello stile del loro tempo, le sue bizzarre teste non appaiono come mostri ma come l'opera di un artista progressista e cosmopolita, consapevole dei problemi del suo tempo. È altresì interessante notare che quei capi della serie che sono stilisticamente più avanzati sono anche i più fantastici, mentre quelli relativamente "normali" sono trattati in modo più conservativo. Ciò che conferisce a tutti loro un'intensità peculiare, a prescindere dalla loro evidente stranezza, è il modo in cui Messerschmidt ha saputo coniugare la rappresentazione con la rigida stilizzazione, l'espressione con il disegno astratto e preservare, allo stesso tempo, sia la struttura anatomica e il carattere del ritratto. Portare questi elementi divergenti in armonia è stato il lavoro di una potente intelligenza artistica (T. HESS, J. ASHLBERY, 1971). Altri fonti utilizzati per la stesura/traduzione e adattamento del testo sono inserite in bibliografia.

#### **Bibliografia**

A.B. KANT, Critica del Giudizio, Nota generale sull'esposizione dei giudizi estetici riflettenti, Utet, Torino, 1993.

Anna Maria Ferilli (2010), L'arte espressione della creatività dell'individuo e terapia del disagio psichico.

B. WARREN, Arteterapia in educazione e riabilitazione, Edizioni Erickson, 1995.

Douglas N. Morgan (1950). Psychology and Art Today: A Summary and Critique.

E. DI STEFANO, Secessione viennese. Da Klimt a Wagner, Dossier d'art, Firenze, Giunti 1998.

E. KRIS, Ein geisteskranker Bildhauer: die Charakterköpfe des Franz Xaver Messerschmidt, Imago, 1933, pp. 384 - 411.

E. KRIS, La smorfia della follia. I busti fisiognomici di Franz Xaver Messerschmidt, a cura di P. Del Santo, G. Gurisatti, Il Poligrafo, Padova, 1993.

E. SELDSON, J. ZWINGERBERGER, Egon Schiele, Parkstone international, 2012.

E.V. MALTESE, Platone, Tutte le opere, Newton Compton, Roma, 2009.

EKMAN P., Facial expressions of emotion: an old controversy and new findings in *Philosophical Transactions of the Royal Society of London, Series B: Biological Sciences*, 335(1273), 1992, pp. 63 - 69.

Giulia Pellegrino mat. 431292 corso di Storia dell'Arte Contemporanea A.A. 2016-2017.

Harold P. Blum, *PSYCHOANALYSIS AND ART, FREUD AND LEONARDO*.

J. ABBOTS, W. SPENCE, Art and wellbeing in a deprived Scottish community in *Journal of Public Mental Health*, 2003.

James Feibleman (2012). *The Psychology of Art Appreciation*.

K. A. SCHRODER, *Egon Schiele*, Prestel, 2006.

K. MULLIGAN, Emotions and values in *Oxford handbook of philosophy of emotion*, 2010.

Kamali Nader & Javdan Moosa (2012). *The Relationship between Art and Psychology*.

N. PEVSNER, *Pioneers of Modern Design*, Penguin Books, 1960.

O. KOKOSCHKA, *Assassino, speranza delle donne*, Serra e Riva Editori, Milano 1981.

P. REDDING, Georg Wilhelm Friedrich Hegel in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta Edition, 2020.

S. FREUD, *Psicoanalisi dell'arte e della letteratura*, Newton Compton Editori, 2012, p. 52.

S. FREUD, *The future Prospects of psycho-analytic Therapy* in *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Five Lectures on Psycho-Analysis, Leonardo da Vinci and Other Works*, 1957, pp. 139 - 152.

Stefano Mastrandea et al. (2019). *Art and Psychological Well-Being: Linking the Brain to the Aesthetic Emotion*.

T. HESS, J. ASHLBERY, *The Grand Eccentrics: from Medieval to Contemporary; the eccentric in painting, sculpture and architecture*, New York, Collier Books, 1971.