CAPITOLO

8

L’Espressionismo: Fauves, Die Brücke e la Vienna di Klimt e Schiele

Il quadro smette di essere una finestra sul mondo: diventa il luogo in cui un’emozione prende colore e forma.

OBIETTIVI

1. Spiegare che cosa si intende per avanguardia e riconoscere i caratteri comuni delle avanguardie storiche.
2. Distinguere l’Espressionismo dall’Impressionismo e riconoscere in Munch ed Ensor i precursori del movimento.
3. Descrivere il colore dei Fauves e leggere *La gioia di vivere* e *La danza* di Matisse.
4. Ricostruire la storia della Brücke, spiegare le fasi della xilografia e leggere le scene di strada di Kirchner.
5. Collocare Schiele e Kokoschka nella Vienna di Klimt e di Freud.
6. Leggere un’architettura espressionista, la Torre Einstein, con le analisi di tipo, struttura, funzione e distribuzione.

INDICE DEL CAPITOLO

8.1 Che cos’è un’avanguardia 2
8.2 I precursori: Munch ed Ensor 5
8.3 I Fauves: il colore liberato 7
8.4 Die Brücke: il ponte verso il futuro 10
8.5 Vienna: Klimt, Schiele e Kokoschka 14
8.6 L’architettura espressionista 16

Disegno e Storia dell'arte 5 · Parte III · Le avanguardie storiche · versione 1.0
Capitolo 8: L'Espressionismo: Fauves, Die Brücke e la Vienna di Klimt e Schiele · pagine 213–238 del volume completo · estratto per lo studio

Nell'autunno del 1905, a Parigi, i visitatori del Salon d'Automne entrano in una sala dove i quadri sembrano gridare: volti con una striscia verde sul naso, alberi rossi, mari arancioni, pennellate larghe e colori spremuti quasi puri dal tubetto. Pochi mesi prima, a Dresda, quattro studenti di architettura hanno fondato un gruppo che si chiama «il ponte» e che vuole riportare l'arte all'immediatezza di un'incisione su legno. A Vienna un ragazzo di quindici anni, Egon Schiele, si prepara a entrare all'Accademia di belle arti, dove sarà ammesso l'anno seguente. In tre città, quasi negli stessi mesi, comincia la stagione delle **avanguardie**.

In questo capitolo vedrai che cosa significa la parola «avanguardia» e perché, tra il 1905 e il 1914, l'Europa si riempie di gruppi, manifesti e scandali. Partirai dai precursori, Edvard Munch e James Ensor, che negli anni Novanta dell'Ottocento raccolgono l'eredità di van Gogh e di Gauguin (cap. 5). Poi seguirai tre strade dell'Espressionismo: il colore dei Fauves a Parigi, la linea tagliente e la xilografia della Brücke in Germania, il corpo e la psicologia nella Vienna di Klimt, Schiele e Kokoschka. Infine vedrai che anche l'architettura, per pochi anni, ha voluto «esprimere» invece di costruire secondo le regole: il Padiglione di vetro di Bruno Taut e la Torre Einstein di Erich Mendelsohn.

Il capitolo apre la terza parte del libro, dedicata alle avanguardie storiche; nei capitoli seguenti incontrerai il Cubismo (cap. 9), il Futurismo (cap. 10), l'Astrattismo (cap. 11), il Dada, la Metafisica e il Surrealismo (cap. 12). Non sono gradini di una scala che sale verso l'arte di oggi, ma ricerche parallele, spesso in polemica fra loro, nate nelle stesse città e negli stessi anni.

8.1 Che cos'è un'avanguardia

8.1.1 Una metafora militare

Nel linguaggio militare l'**avanguardia** è il reparto che marcia davanti al grosso dell'esercito, esplora il terreno e affronta per primo il nemico. Già nell'Ottocento la parola passa alla politica e all'arte, per indicare chi precede gli altri e apre la strada. Nel primo Novecento diventa il nome di un modo nuovo di fare arte: non più un singolo maestro con la sua bottega, ma un *gruppo* di giovani che si dà un nome, dichiara un programma, provoca il pubblico e il mondo ufficiale delle accademie.

Un'avanguardia ha quasi sempre alcuni strumenti ricorrenti. Il primo è il **manifesto**, un testo pubblico che enuncia i principi del gruppo, spesso in tono aggressivo: il caso più celebre è quello del Futurismo, pubblicato nel 1909 (cap. 10). Il secondo è la *mostra* indipendente, organizzata fuori dai saloni ufficiali, come avevano fatto gli impressionisti dal 1874 (vol. 4, cap. 16). Il terzo è la *rivista*, che diffonde idee e immagini: a Berlino escono *Der Sturm* («La tempesta», dal 1910) e *Die Aktion* (dal 1911). Il quarto è lo *scandalo*: la critica ostile, gli insulti, persino la po-

lizia, che danno visibilità al gruppo. Infine c'è la città: le avanguardie nascono nelle metropoli, dove ci sono gallerie, mercanti, critici e collezionisti disposti a rischiare.

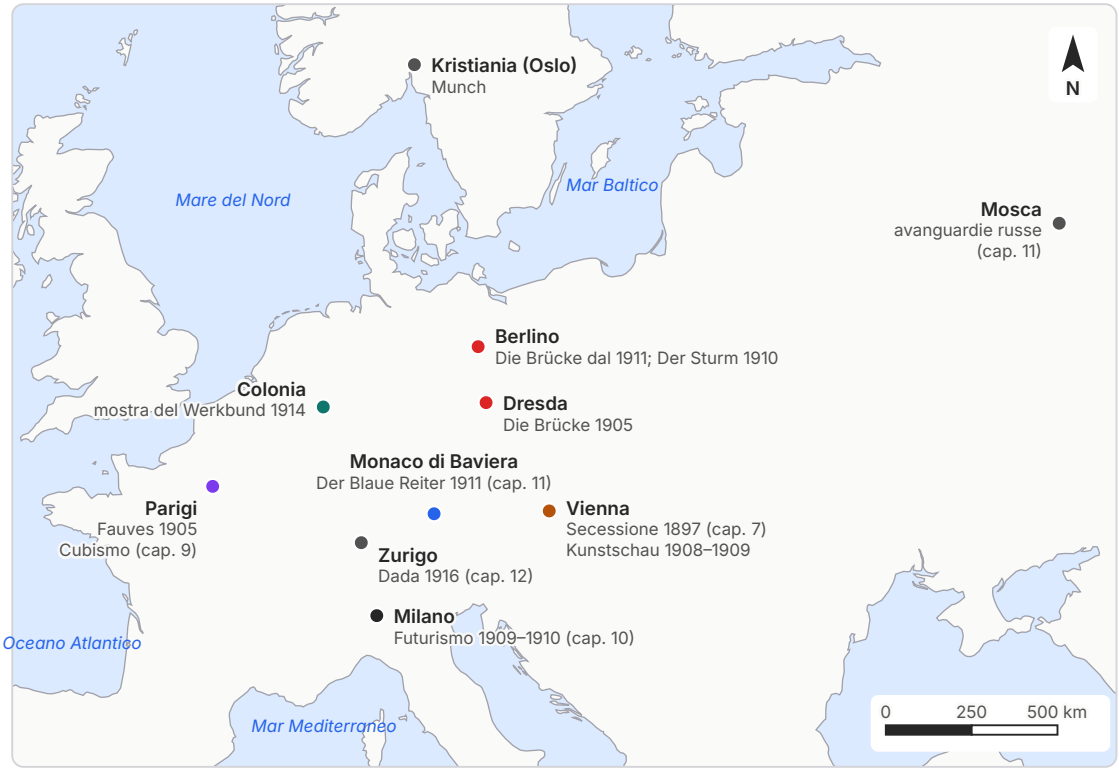

Figura 8.1 Le città delle avanguardie storiche (carta schematica; posizioni ricavate dalle coordinate geografiche, proiezione semplificata). Per ogni città sono indicati il movimento e il capitolo del libro in cui lo incontrerai.

DA RICORDARE

I caratteri di un'avanguardia storica.

- un **gruppo** di artisti giovani, con un nome scelto o ricevuto per scherno;
- un **programma**, spesso dichiarato in un manifesto;
- mostre e riviste **indipendenti** dalle accademie e dai saloni ufficiali;
- la **rottura** con la tradizione (prospettiva, chiaroscuro, bellezza ideale) e la provocazione del pubblico;
- la **metropoli** come luogo di nascita e spesso come soggetto;
- una vita breve: molti gruppi durano pochi anni, ma le loro idee passano ad altri.

La carta della Figura 8.1 mostra le città in cui, fra il 1905 e il 1916, nascono i movimenti di questa parte del libro: Parigi, Dresda e Berlino, Monaco di Baviera, Vienna, Milano, Zurigo, Mosca. Sono collegate dalla ferrovia, dalle riviste e dai viaggi degli artisti: Kandinsky vive a Monaco, i futuristi espongono a Parigi e a Berlino, i collezionisti russi comprano a Parigi. L'avanguardia è un fenomeno europeo fin dall'inizio.

8.1.2 Dall'impressione all'espressione

Il termine **Espressionismo** si diffonde in Germania intorno al 1910–1911, nelle riviste e nei cataloghi delle mostre, dove all'inizio indica anche pittori francesi; solo più tardi diventa il nome dell'arte tedesca e austriaca del primo Novecento. Il gioco di parole con «Impressionismo» è voluto. L'impressionista riceve un'*impressione* dal mondo esterno, la luce di un'ora del giorno, e la fissa sulla tela: il movimento va dal fuori al dentro. L'espressionista fa il contrario: *esprime*, cioè spinge fuori, un'emozione interiore, e per farlo deforma la realtà, esaspera il colore e la linea. Il quadro non è più una finestra sul mondo, ma una superficie su cui l'artista proietta la propria angoscia, il desiderio, la rabbia.

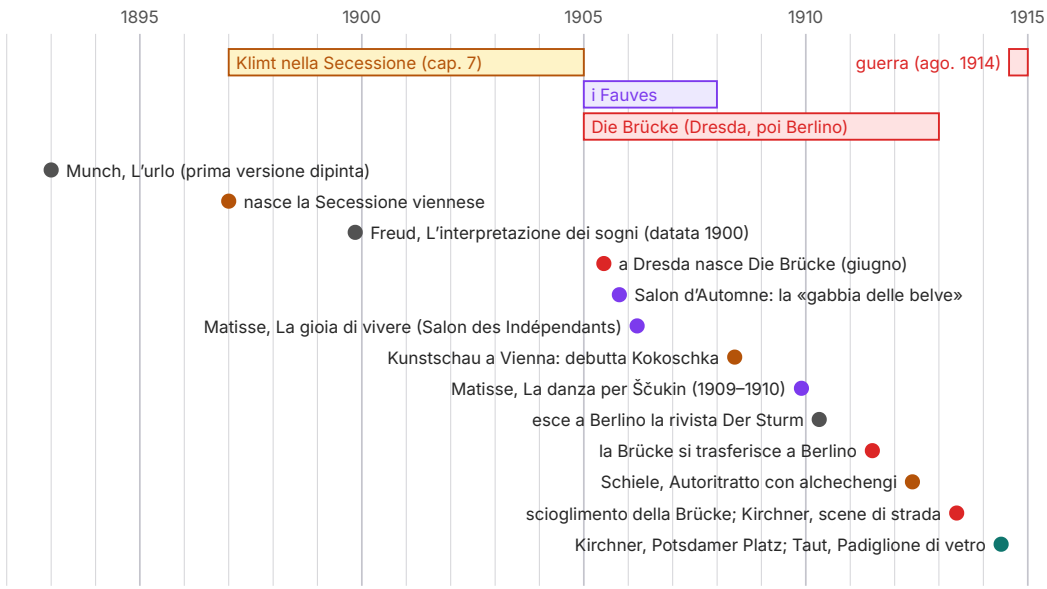

Figura 8.2 Cronologia dell'Espressionismo (scala proporzionale, 1892–1915). In alto la durata dei gruppi; sotto, alcune opere e alcuni fatti del capitolo, ciascuno nel colore del suo ambiente (viola Parigi, rosso Germania, ambra Vienna, verde l'architettura, grigio gli altri fatti).

In questo senso largo l'Espressionismo non è un solo movimento, ma una tendenza che attraversa paesi diversi. In questo capitolo ne vedrai tre declinazioni: i Fauves parigini, per i quali l'espressione nasce soprattutto dal colore; la Brücke tedesca, che cerca una forma aspra e pri-

mitiva; la Vienna di inizio secolo, dove l'espressione passa per il corpo e per la psicologia. La cronologia della Figura 8.2 li mette in fila, dal primo *Urlo* di Munch (1893) allo scoppio della guerra.

8.2 I precursori: Munch ed Ensor

8.2.1 Edvard Munch e *L'urlo*

Edvard Munch (1863–1944) nasce in Norvegia e cresce a Kristiania, l'attuale Oslo, in una famiglia segnata dalla malattia: perde la madre a cinque anni e, qualche anno dopo, la sorella maggiore Sophie, entrambe di tubercolosi. Studia a Kristiania, poi a Parigi conosce l'Impressionismo e la pittura di van Gogh e di Gauguin (cap. 5). Nel 1892 una sua mostra a Berlino, all'Associazione degli artisti, viene chiusa dopo pochi giorni per le proteste dei soci: lo scandalo lo rende celebre in Germania, dove vive a lungo negli anni seguenti.

Munch dipinge le grandi esperienze della vita, l'amore, la gelosia, la malattia, la morte, e le riunisce in un ciclo che chiama *Fregio della vita*. Ne fa parte *L'urlo*, di cui esistono più versioni: la prima dipinta è del 1893 (tempera e pastello su cartone; Oslo, Museo nazionale), seguita da altre a pastello e a tempera e da una litografia del 1895; le principali sono conservate a Oslo, nel Museo nazionale e nel Museo Munch. In un taccuino Munch annotò l'esperienza da cui era nato il quadro: camminava con due amici al tramonto, il cielo era diventato rosso come il sangue e lui, rimasto indietro, tremante d'angoscia, aveva sentito un grido senza fine attraversare la natura.

8.2.2 James Ensor e l'eredità di van Gogh e Gauguin

In Belgio, a Ostenda, James Ensor (1860–1949) dipinge folle di *maschere* grottesche, con colori violenti e una pittura densa e scabra: la maschera, che nasconde il volto e lo deforma, diventa il simbolo di una società ipocrita. La sua grande tela *L'entrata di Cristo a Bruxelles nel 1889* (1888, olio su tela; Los Angeles, J. Paul Getty Museum) immagina il ritorno di Cristo in mezzo a una parata carnevalesca, tra bande, striscioni e mascheroni.

Munch ed Ensor sono detti **precursori**, cioè anticipatori, perché nelle loro opere degli anni Ottanta e Novanta ci sono già i caratteri dell'Espressionismo: il colore usato per il suo valore emotivo, la linea deformata, il soggetto interiore. Alle loro spalle stanno van Gogh e Gauguin: le grandi mostre retrospettive di van Gogh, a Parigi nel 1901 e nel 1905, e quella di Gauguin al Salon d'Automne del 1906 colpiscono profondamente i giovani pittori. Come vedrai nei prossimi paragrafi, i Fauves raccolgono soprattutto il colore puro di Gauguin e la pennellata energica di van Gogh; gli artisti della Brücke anche la tensione drammatica di Munch.

ESEMPIO SVOLTO

Leggere l'opera: *L'urlo* di Munch (1893). Applichiamo lo schema di lettura dell'appendice E.

- **Identificazione.** Edvard Munch, 1893, tempera e pastello su cartone; Oslo, Museo nazionale. Esistono altre versioni dello stesso soggetto.
- **Soggetto.** Una figura in primo piano, su una strada con una ringhiera che domina un fiordo, si porta le mani alla testa con la bocca aperta; dietro, due figure si allontanano. Non è chiaro se sia la figura a gridare o se stia ascoltando un grido che viene dalla natura: il quadro rappresenta un'angoscia, non un fatto.
- **Composizione e spazio.** La ringhiera corre in diagonale e fugge rapidamente verso il fondo, creando uno spazio profondo e instabile; tutto il resto, il cielo, l'acqua, la collina, è fatto di linee curve e ondulate che sembrano propagarsi come onde sonore. Anche il corpo della figura si piega in una curva, come se fosse travolto dalle stesse onde.
- **Colore e materia.** Il cielo è a fasce di rosso e arancione, il fiordo blu scuro: colori non naturalistici, accostati per contrasto. La stesura lascia vedere il cartone in più punti: un'opera rapida, quasi un disegno a colori.
- **Stile e contesto.** Dalla linea ondulata di Gauguin e dal colore emotivo di van Gogh (cap. 5) Munch ricava un linguaggio in cui la forma serve a dire uno stato d'animo. Siamo negli stessi anni del Simbolismo e dell'Art Nouveau (cap. 7), con cui l'opera condivide la linea sinuosa.
- **Funzione.** Non è un quadro su commissione: fa parte di un ciclo personale che Munch espone più volte, in Germania e in Norvegia.
- **Collegamenti.** La filosofia dell'angoscia di Kierkegaard e il pessimismo di Schopenhauer; la letteratura della crisi di fine secolo; l'uso dell'immagine, oggi, come simbolo dell'ansia contemporanea.

ERRORE FREQUENTE

***L'urlo* non è «il quadro della follia».** Come per van Gogh (cap. 5), è facile spiegare l'opera con la biografia: un uomo malato, sconvolto, dipinge la sua malattia. Ma Munch lavorò sul soggetto per anni, con versioni diverse in tecniche diverse, lo inserì in un ciclo pensato con cura e lo trasformò in una litografia per diffonderlo. L'angoscia del quadro è un tema scelto e costruito, non uno sfogo; e proprio per questo può parlare a chi lo guarda.

8.3 I Fauves: il colore liberato

8.3.1 La «gabbia delle belve»

Il **Salon d'Automne**, fondato nel 1903, è una mostra annuale che si tiene in autunno al Grand Palais di Parigi ed è aperta alle ricerche più nuove. Nell'edizione del 1905 una sala riunisce le tele di Henri Matisse, André Derain, Maurice de Vlaminck, Albert Marquet e di altri giovani. Al centro della sala c'è una piccola scultura di gusto quattrocentesco. Il critico Louis Vauxcelles, sul quotidiano *Gil Blas*, la paragona ironicamente a un Donatello finito in mezzo alle belve: in francese *fauves*. Il nome, nato come una battuta, resta al gruppo.

I **Fauves** non sono un vero movimento: non hanno un manifesto né un programma comune, ed espongono insieme solo per due o tre anni, fino al 1907–1908. Molti di loro si erano conosciuti nello studio di Gustave Moreau all'École des Beaux-Arts, un maestro simbolista (cap. 5) che lasciava agli allievi una libertà rara. Li unisce un modo di dipingere: il **colore puro**, steso quasi senza mescolarlo, in campiture larghe o in pennellate spesse; il rifiuto del chiaroscuro e della prospettiva tradizionale; il disegno ridotto a pochi contorni.

Il colore fauve è un **colore arbitrario**: non descrive il colore reale delle cose, ma è scelto per l'effetto che produce sulla tela. Nel *Ritratto di Madame Matisse* detto *La riga verde* (1905, olio su tela; Copenaghen, Statens Museum for Kunst) una larga striscia verde divide in due il volto della moglie del pittore, una metà rosata e una metà gialla, e fa da asse a tutto il quadro: non il chiaroscuro, ma il colore costruisce il volto. Nella *Donna con cappello* (1905; San Francisco, Museum of Modern Art), esposta al Salon d'Automne, il volto è fatto di verdi, viola e arancioni. Il pubblico rise; il quadro fu comprato da due collezionisti americani che vivevano a Parigi, i fratelli Leo e Gertrude Stein.

Per capire come lavorano i Fauves confronta i tre schemi della Figura 8.3. Nella pittura tradizionale il volume nasce dal **modellato tonale**: un solo colore è schiarito con il bianco verso la luce e scurito con il nero verso l'ombra (a). I Fauves costruiscono invece il volume con il colore stesso: la faccia illuminata in giallo e in arancione, quella in ombra in blu, un colore freddo che sembra arretrare (b). Le coppie di colori complementari, che già gli impressionisti accostavano (vol. 4, cap. 16), diventano lo strumento principale: rosso e verde, blu e arancione, giallo e viola si esaltano a vicenda. Anche la quantità conta: una piccola zona di verde fa vibrare un grande campo rosso (c), perché l'occhio la percepisce con forza molto maggiore della sua superficie.

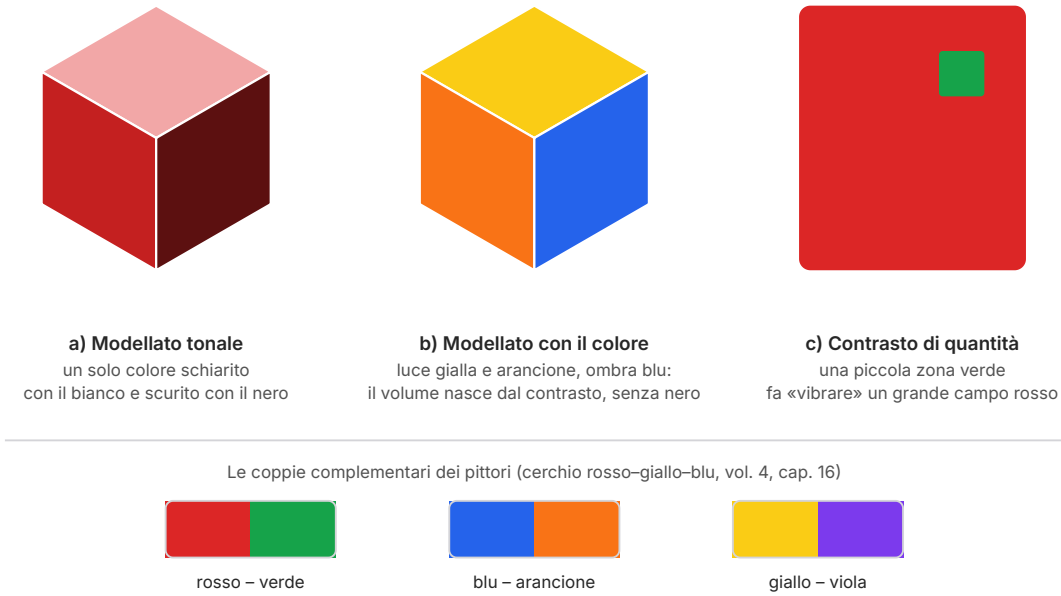

Figura 8.3 Dal modellato tonale al modellato con il colore (schema; i colori stampati sono approssimati). La stessa forma geometrica è resa a) con le gradazioni di un solo colore, come nel chiaroscuro tradizionale, b) con colori puri accostati per contrasto caldo–freddo, come fanno i Fauves; c) un piccolo accento complementare in un grande campo.

8.3.2 Henri Matisse

Henri Matisse (1869–1954) è il pittore più importante del gruppo e uno dei maggiori del secolo. Nato nel nord della Francia, studia legge e lavora da praticante in uno studio di avvocato; scopre la pittura quasi per caso, durante una convalescenza, e poco dopo i vent'anni decide di dedicarvisi. Dopo anni di formazione accademica e di studio al Louvre, nel 1904 lavora a Saint-Tropez accanto a Paul Signac e sperimenta il divisionismo di Seurat (cap. 5): ne nasce *Lusso, calma e voluttà* (1904; Parigi, Musée d'Orsay), un paesaggio con bagnanti dipinto a tocchi di colore puro, il cui titolo viene da un verso di Baudelaire. L'estate del 1905, a Collioure, un porto mediterraneo vicino alla Spagna, Matisse e Derain abbandonano il puntino regolare per pennellate larghe e campiture piatte: è la nascita del linguaggio fauve.

Matisse non ama il dramma. Nelle *Note di un pittore*, un testo pubblicato nel 1908, spiega che sogna un'arte di equilibrio, di purezza e di serenità, che riposi la mente come una buona poltrona riposa il corpo stanco. È un punto importante: il colore espressivo dei Fauves non esprime necessariamente angoscia; per Matisse esprime soprattutto la gioia, l'armonia, il piacere di guardare.

8.3.3 *La gioia di vivere* e *La danza*

La gioia di vivere (1905–1906, olio su tela; Filadelfia, Barnes Foundation) è la grande tela che Matisse presenta al Salon des Indépendants del 1906. In un paesaggio di alberi e di prati gialli, rosa, arancioni e verdi, chiusi da contorni ondulati, figure nude sono sdraiate, suonano, si abbracciano; sul fondo un gruppo di persone danza in cerchio. È il tema antico dell'età dell'oro, il paradiso dei poeti pagani, ripreso con i mezzi più nuovi: nessuna ombra, nessuna prospettiva, solo linee curve e zone di colore. Leo Stein la acquistò, e nel suo salotto la videro i giovani pittori di Parigi, Picasso compreso (cap. 9).

Il cerchio dei danzatori sul fondo diventa, pochi anni dopo, il soggetto di un'opera da solo. Nel 1909 il collezionista moscovita Sergej Ščukin chiede a Matisse due grandi pannelli per lo scalone della sua casa: nascono *La danza* e *La musica* (1909–1910, olio su tela; San Pietroburgo, Ermitage), esposte al Salon d'Automne del 1910 prima di partire per Mosca. Una prima versione della *Danza*, più chiara, è del 1909 (New York, Museum of Modern Art).

Gli altri Fauves seguono strade diverse. André Derain dipinge nel 1906–1907 una serie di vedute di Londra, con il Tamigi e i suoi ponti in colori accesi; Maurice de Vlaminck, autodidatta, pittore di paesaggi intorno a Chatou, sulla Senna, usa pennellate spesse alla van Gogh. Georges Braque, che dipinge per breve tempo con i colori fauves, nel 1907–1908 passa con Picasso al Cubismo (cap. 9). Matisse, invece, rimarrà fedele al colore per tutta la vita, fino ai papiers découpés, le carte dipinte e ritagliate degli ultimi anni, e alla Cappella del Rosario di Vence (1949–1951), di cui progettò le vetrate, le decorazioni e gli arredi.

COLLEGAMENTI

Scienze e fisica: perché i complementari «vibrano». Se fissi per mezzo minuto un quadrato rosso su un foglio bianco e poi sposti lo sguardo sul bianco, vedi per qualche secondo un quadrato verde-azzurro: è un'*immagine consecutiva*. Le cellule della retina sensibili al rosso, stimolate a lungo, rispondono meno, e nel bianco prevalgono gli altri colori. Un fenomeno affine, nella visione normale, rende più intenso un colore accanto al suo complementare (il contrasto simultaneo di Chevreul, vol. 4, cap. 16). I Fauves non applicano una teoria scientifica: usano per esperienza un fenomeno della percezione che la fisiologia della visione stava studiando negli stessi anni.

ESEMPIO SVOLTO

Leggere l'opera: *La danza* di Matisse (1909–1910, versione dell'Ermitage).

- **Identificazione.** Henri Matisse, 1909–1910, olio su tela, una tela larga quasi quattro metri; San Pietroburgo, Ermitage. Commissionata da Sergej Ščukin per la sua casa di Mosca, con *La musica*.
- **Soggetto.** Cinque figure nude danzano in cerchio, tenendosi per mano, su una collina. Non c'è racconto: il tema è il movimento, il ritmo, l'energia del corpo.
- **Composizione e spazio.** Le figure formano un anello inclinato che occupa quasi tutta la superficie; in primo piano, a sinistra, due mani stanno per riunirsi e chiudere il cerchio, e quel piccolo vuoto dà tensione all'insieme. Lo spazio è ridotto a due fasce: la collina e il cielo. Non c'è prospettiva, non ci sono ombre portate.
- **Colore.** Tre soli colori quasi piatti: il blu del cielo, il verde della collina, il rosso aranciato dei corpi. Il rosso dei corpi contro il verde della collina è una coppia di complementari, e il caldo dei corpi avanza sul freddo del cielo (Figura 8.3). I contorni scuri e sottili danno ai corpi la forza di un disegno.
- **Stile e contesto.** È la conclusione dell'esperienza fauve: il colore non descrive più nulla e la forma è semplificata fino al segno. La danza in cerchio rinvia alla tradizione antica (le danze dei vasi greci, l'età dell'oro) e alla musica, a cui Matisse paragona spesso la pittura.
- **Funzione e committenza.** Un ciclo decorativo per un luogo preciso, lo scalone di una casa privata: chi saliva incontrava prima la danza e poi la musica. Dopo la rivoluzione la collezione di Ščukin fu nazionalizzata ed è oggi divisa tra San Pietroburgo e Mosca.
- **Collegamenti.** La danza come arte del tempo e del ritmo; il balletto moderno dei Ballets russes, che negli stessi anni porta a Parigi una nuova idea del corpo in movimento; la filosofia di Nietzsche, che nella danza vede un'immagine della vita.

8.4 Die Brücke: il ponte verso il futuro

8.4.1 Quattro studenti di architettura

Il 7 giugno 1905 a Dresda quattro studenti della Scuola politecnica, la Technische Hochschule, fondano un'associazione di artisti: sono Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff e Fritz Bleyl. Tutti studiano architettura, nessuno è uscito da un'accademia di belle arti, e nella pittura sono quasi autodidatti. Chiamano il gruppo **Die Brücke**, «il ponte». Secondo la spiegazione più diffusa il nome viene da Nietzsche, che nel prologo di *Così parlò Zarathustra* scrive: «Ciò che è grande nell'uomo è che egli è un ponte e non uno scopo». Il gruppo si vede come un passaggio verso un'arte e un'umanità nuove.

Nel 1906 Kirchner incide su legno un breve programma: un appello alla gioventù perché conquisti libertà di vita e di azione contro le forze vecchie e consolidate; chiunque esprima in

modo diretto e sincero ciò che lo spinge a creare appartiene al gruppo. Nello stesso anno entrano Max Pechstein ed Emil Nolde (che lascia presto la Brücke); nel 1910 arriva Otto Mueller. Il gruppo ha anche **membri passivi**, sostenitori che versano una quota annua e ricevono in cambio una cartella di stampe originali: un modo nuovo di finanziarsi, fuori dal mercato delle gallerie.

Gli artisti condividono uno studio in un quartiere operaio di Dresda, che decorano con tessuti dipinti e mobili intagliati da loro, e d'estate dipingono all'aperto, nudi tra i nudi, sulle rive dei laghi di Moritzburg, vicino alla città. Cercano un'arte *primitiva*, immediata, lontana dalla raffinatezza borghese. Nel Museo etnografico di Dresda studiano le travi intagliate e dipinte di una casa delle isole Palau, nel Pacifico, allora colonia tedesca, e le sculture africane. Questo interesse, il **primitivismo**, va letto con attenzione critica, come quello di Gauguin per Tahiti (cap. 5): quelle opere erano arrivate in Europa con il colonialismo, e il «primitivo» era un'immagine costruita dagli europei, che non teneva conto della storia e del significato che avevano nelle loro culture.

8.4.2 La xilografia

La tecnica che più identifica la Brücke è la **xilografia**, la stampa da una tavola di legno intagliata: la più antica tecnica di stampa d'Europa, usata per le prime immagini a stampa del Quattrocento. Nell'Ottocento il legno serviva soprattutto a riprodurre le illustrazioni di libri e giornali; Gauguin e Munch, negli anni Novanta, ne avevano già fatto un linguaggio d'artista, e i pittori di Dresda la mettono al centro della loro ricerca, accanto alla litografia (vol. 4, cap. 15) e all'acquaforte. È una *stampa in rilievo*, e le sue fasi sono quattro (Figura 8.4). Si parte da una tavola di **legno di filo**, cioè tagliata nel senso delle fibre, spesso di pero, di tiglio o di ciliegio. Sulla tavola si disegna l'immagine *rovesciata*, a specchio. Con coltelli e **sgorbie**, lame a sezione curva o a V, si scava il legno dove il foglio dovrà restare bianco: in rilievo restano soltanto le linee e le zone che stamperanno. Con un rullo si stende l'inchiostro, che si deposita solo sulle parti in rilievo. Infine si appoggia un foglio sulla tavola e lo si preme con un torchio o, a mano, sfregando il retro con un cucchiaio o un tampone: il foglio riceve l'immagine nel verso giusto.

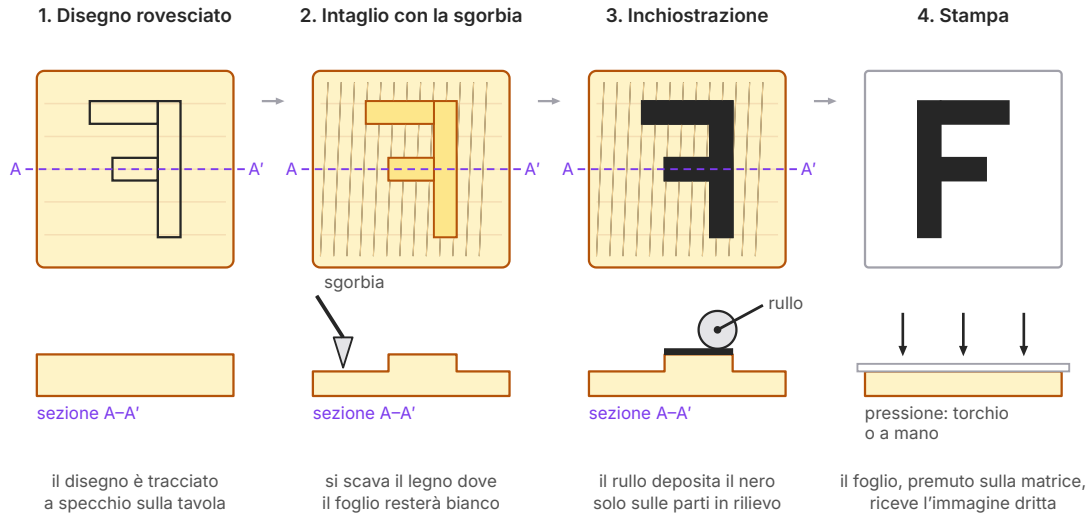

Figura 8.4 Le quattro fasi della xilografia (schema). In alto la tavola vista dall'alto, sotto la sua sezione lungo la linea A–A′: la lettera F, disegnata a specchio sulla matrice, resta in rilievo dopo l'intaglio, riceve l'inchiostro e stampa sul foglio nel verso giusto.

La tavola intagliata si chiama **matrice**: da essa si possono tirare molte copie, e per questo la stampa era adatta a un'arte che voleva raggiungere molte persone, non soltanto i collezionisti. Ma agli artisti della Brücke la xilografia piace soprattutto per il suo linguaggio. Il legno oppone resistenza, la sgorbia segue o contrasta le fibre, il segno viene spezzato e angoloso; non ci sono sfumature, solo il nero e il bianco del foglio, al massimo qualche colore stampato da altre matrici. È esattamente la forma aspra e semplificata che cercano anche in pittura, dove stendono il colore in zone piatte, con contorni neri e tratteggi taglienti.

8.4.3 Kirchner e la metropoli

Nel 1911 gli artisti della Brücke si trasferiscono a Berlino, la capitale dell'impero tedesco, una metropoli cresciuta rapidissimamente, con i suoi viali, i grandi magazzini, i tram, i caffè, i locali notturni. Qui il gruppo si divide; nel 1913 una cronaca della Brücke scritta da Kirchner, che attribuisce a sé il ruolo principale, provoca la rottura definitiva, e l'associazione si scioglie.

Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938) trova a Berlino il soggetto delle sue opere maggiori: le **scene di strada**, una serie di dipinti del 1913–1915. In *Cinque donne nella strada* (1913, olio su tela; Colonia, Museum Ludwig) e in *Strada, Berlino* (1913; New York, Museum of Modern Art) donne eleganti, le *cocottes* che cercano clienti sui marciapiedi, con grandi cappelli piumati e colli di pelliccia, sfilano davanti a uomini in cappotto scuro. I corpi sono allungati, le spalle e i piedi appuntiti; i volti sembrano maschere. In *Potsdamer Platz* (1914, olio su tela; Berlino, Neue

Nationalgalerie) due donne stanno su un'isola spartitraffico rotonda, al centro di uno dei crocevia più trafficati della città; dietro di loro, la stazione e uomini che attraversano la piazza. Il pavimento della strada si alza verso l'alto come una rampa ripida, i punti di vista sono più d'uno, le linee convergono e si spezzano: la prospettiva, che nel Rinascimento dava ordine allo spazio (vol. 3), qui lo rende vertiginoso.

Il colore, verdi acidi, rosa, viola, blu cobalto, non descrive la luce artificiale della città ma la sensazione che essa produce. Le figure, vicinissime e sole, non si guardano. La metropoli di Kirchner è un luogo di attrazione e di inquietudine, di merci e di corpi in vendita, di folla e di isolamento. Durante la guerra Kirchner, arruolato volontario, crolla fisicamente e psichicamente; dal 1917 vive in Svizzera, sui monti vicino a Davos, dove dipinge paesaggi alpini e scene contadine. Nel 1937 i nazisti tolgono dai musei tedeschi centinaia di sue opere; l'anno seguente l'artista si toglie la vita.

COLLEGAMENTI

Filosofia e storia: la metropoli e i nervi. Nel 1903 il sociologo e filosofo Georg Simmel pubblica un saggio, *Le metropoli e la vita dello spirito*, in cui sostiene che l'abitante della grande città vive sotto un bombardamento continuo di stimoli, rumori, immagini, incontri, e si difende diventando freddo, calcolatore, indifferente agli altri. Le scene di strada di Kirchner sembrano un commento figurato a questa analisi: la folla che si sfiora senza incontrarsi. Per la storia, Berlino è in quegli anni il simbolo della Germania guglielmina, industriale e militarista, che nel 1914 entra in guerra.

APPROFONDIMENTO

L'«arte degenerata». Il 19 luglio 1937 si apre a Monaco una mostra voluta dal regime nazista con il titolo *Entartete Kunst*, «Arte degenerata». Vi sono esposte, appese in modo volutamente disordinato e accompagnate da scritte di scherno, opere sequestrate nei musei tedeschi: Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Nolde, Kokoschka, Kandinsky, Klee e molti altri. Lo scopo è presentare l'arte moderna come malata, ebraica o bolscevica, opposta all'arte «sana» e celebrativa che il regime espone negli stessi giorni in un nuovo museo della città. La mostra gira poi la Germania; molte opere sequestrate vengono vendute all'estero, altre distrutte. Il caso di Emil Nolde mostra quanto quella storia sia complessa: iscritto al partito nazionalsocialista, vide ugualmente sequestrate moltissime opere e nel 1941 ricevette il divieto di dipingere. Dopo la guerra molte di quelle opere sono tornate nei musei, e a Berlino il Brücke-Museum, aperto nel 1967, conserva una grande raccolta del gruppo.

8.5 Vienna: Klimt, Schiele e Kokoschka

8.5.1 La città di Freud

Nel cap. 7 hai visto la Vienna della Secessione: Olbrich, Wagner, Klimt, la Wiener Werkstätte e la polemica di Loos contro l'ornamento. Nel 1905 Gustav Klimt (1862–1918) lascia la Secessione con un gruppo di amici e organizza due grandi esposizioni, la **Kunstschau**, nel 1908 e nel 1909, in un padiglione provvisorio costruito per l'occasione. È lì che il pubblico viennese scopre i più giovani: Oskar Kokoschka nel 1908, Egon Schiele nel 1909. Klimt li protegge, li presenta ai collezionisti; ma la loro arte va in una direzione opposta alla sua. Dove Klimt avvolge le figure nell'oro e nell'ornamento piatto, come nel *Bacio* (1907–1908; Vienna, Belvedere), Schiele e Kokoschka spogliano i corpi, li scarnificano, li deformano.

Vienna è in quegli anni la capitale di un impero di molti popoli, ricca e brillante, ma già percorsa da tensioni che esploderanno con la guerra. È anche la città in cui Sigmund Freud elabora la psicoanalisi: *L'interpretazione dei sogni*, pubblicata alla fine del 1899 con la data 1900, sostiene che i sogni sono la realizzazione mascherata di desideri rimossi, e che una parte decisiva della vita psichica è inconscia. Gli artisti viennesi non illustrano Freud, ma condividono con lui un'attenzione nuova per ciò che sta sotto la superficie: il desiderio, la sessualità, la paura, il corpo come luogo in cui la psiche si mostra.

8.5.2 Egon Schiele

Egon Schiele (1890–1918) entra all'Accademia di belle arti di Vienna nel 1906, a sedici anni, ma la lascia nel 1909 insofferente dell'insegnamento tradizionale. Il suo strumento è la *linea*: un contorno nervoso, spezzato, angoloso, che disegna corpi magri, spesso nudi, colti in pose contorte, su un fondo vuoto, senza ambiente né prospettiva. Lavora moltissimo su carta, con la matita, l'acquerello e la tempera, e dipinge a olio figure, paesaggi e città. Il soggetto più frequente è lui stesso: decine di autoritratti in cui si mostra nudo, magrissimo, con le mani aperte in gesti innaturali, o con lo sguardo obliquo, sospettoso.

Nell'*Autoritratto con alchechengi* (1912, olio su tavola; Vienna, Leopold Museum) il busto del pittore occupa la parte sinistra di un fondo bianco; la testa è piegata, lo sguardo volto di lato verso chi guarda, le spalle girate. A destra un ramo di alchechengi, una pianta dai frutti arancioni, entra nel quadro con i suoi tralci sottili. Il colore è ridotto, terre, neri, qualche rosso sulla pelle, e il volume è affidato alla linea del contorno. Non c'è spazio intorno alla figura: il fondo vuoto la isola come una figura su un foglio, e accentua la tensione del corpo e dello sguardo.

Le sue immagini scandalizzano. Nel 1912 Schiele viene arrestato a Neulengbach, una cittadina vicino a Vienna, e resta in carcere ventiquattro giorni: l'accusa più grave cade, ma è condannato per aver lasciato vedere a minorenni disegni giudicati osceni. Nel 1915 sposa Edith Harms e viene richiamato nell'esercito. Nel 1918 la mostra della Secessione gli dedica la sala principale

ed è il suo primo grande successo; pochi mesi dopo, in autunno, l'epidemia di influenza detta «spagnola» uccide la moglie, incinta, e tre giorni dopo lui stesso, a ventotto anni. Klimt era morto all'inizio dello stesso anno: con la fine della guerra e dell'impero si chiude anche la stagione della Vienna di inizio secolo.

8.5.3 Oskar Kokoschka

Oskar Kokoschka (1886–1980) studia alla Scuola di arti applicate di Vienna e lavora per la Wiener Werkstätte, disegnando cartoline e illustrazioni. Alla Kunstschau del 1908 e del 1909 si fa conoscere come pittore e come autore di teatro: il suo dramma *Assassino, speranza delle donne*, rappresentato nel 1909 nel teatro all'aperto della mostra, provoca uno scandalo. L'architetto Adolf Loos (cap. 7) diventa il suo protettore e gli procura i primi ritratti. Sono *ritratti psicologici*: Kokoschka dipinge più ciò che intuisce del carattere della persona, le mani tormentate, gli sguardi, che la sua somiglianza esteriore, con una pittura graffiata, a strati sottili. Nella *Sposa del vento* (1913–1914, olio su tela; Basilea, Kunstmuseum) il pittore si ritrae disteso accanto ad Alma Mahler, la donna che amava, in una sorta di barca che vola in un vortice di pennellate blu e verdi. Dichiarato «degenerato» dai nazisti, Kokoschka visse in esilio a Praga e a Londra e poi in Svizzera, e dipinse fino alla vecchiaia.

IN SINTESI

Tre strade dell'Espressionismo, a confronto.

	Fauves (Parigi)	Die Brücke (Dresda, Berlino)	Vienna
Anni	1905–1908 circa	1905–1913	1908–1918
Protagonisti	Matisse, Derain, Vlaminck	Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff	Schiele, Kokoschka (Klimt maestro)
Mezzo principale	il colore puro, a campiture	la linea aspra, la xilografia	la linea del contorno, il corpo
Temi	paesaggio, figura, danza: la gioia	la metropoli, il nudo nella natura	l'autoritratto, il desiderio, la morte
Programma	nessun manifesto	programma inciso (1906)	nessun gruppo stabile

COLLEGAMENTI

Italiano e musica: la Vienna dell'inconscio. Negli stessi anni a Vienna il compositore Arnold Schoenberg abbandona il sistema tonale, che reggeva la musica europea da secoli, con opere del 1908–1909; anche lui dipinge, ritratti e «visioni», ed espone con il Blaue Reiter (cap. 11). In letteratura lo scrittore Arthur Schnitzler racconta in forma di monologo interiore il flusso dei pensieri dei suoi personaggi. Per l'italiano, pensa a Italo Svevo, triestino, cittadino dell'impero fino al 1918: *La coscienza di Zeno* (1923) è un romanzo costruito come le memorie di un paziente scritte su richiesta del suo psicoanalista. Schiele, Schoenberg e Svevo cercano tutti, con mezzi diversi, di rappresentare ciò che la coscienza non controlla.

8.6 L'architettura espressionista

8.6.1 Il Padiglione di vetro di Bruno Taut

Anche l'architettura conosce, per pochi anni, una stagione espressionista. Il suo punto di partenza è una piccola costruzione provvisoria: il **Padiglione di vetro** che Bruno Taut (1880–1938) costruisce per l'industria vetraria tedesca alla mostra del Deutscher Werkbund a Colonia, nel 1914 (sul Werkbund vedrai il cap. 13). Su un basamento in calcestruzzo si alza un corpo a pianta centrale coperto da una cupola a costoloni sottili di calcestruzzo armato, chiusa da lastre di vetro colorato; all'interno scale con gradini di vetro e pareti di mattoni di vetro portano a una sala inferiore, dove una cascata d'acqua scende tra le luci colorate. Lungo il fregio esterno correvano brevi motti in versi dello scrittore Paul Scheerbart, che nello stesso 1914 pubblica un libro, *Architettura di vetro*, dedicato a Taut: vi immagina città di vetro colorato, luminose, che renderebbero gli uomini migliori.

Il padiglione non ha una funzione pratica: è una dimostrazione delle possibilità del materiale e, insieme, un edificio simbolico, quasi un tempio della luce. È smontato alla fine della mostra, chiusa in anticipo per lo scoppio della guerra. Dopo il 1918, nella Germania sconfitta e in crisi, quando quasi nulla si costruisce, Taut e i suoi amici disegnano architetture utopiche: città sulle Alpi, «corone della città» di vetro, e si scambiano lettere e schizzi in una catena che chiamano *Catena di vetro* (1919–1920). Pochi anni dopo lo stesso Taut sarà uno dei progettisti dei grandi quartieri di case popolari di Berlino: l'utopia lascia il posto alla casa per tutti.

8.6.2 La Torre Einstein di Erich Mendelsohn

L'opera più celebre dell'architettura espressionista è la **Torre Einstein** (Einsteinturm) di Erich Mendelsohn (1887–1953), costruita a Potsdam, vicino a Berlino, sulla collina del Telegrafenberg, nel 1919–1921/22. Non è un monumento, ma un laboratorio: un osservatorio solare, voluto dall'astronomo Erwin Finlay-Freundlich per verificare una previsione della teoria della relatività generale di Albert Einstein (1915). Secondo la teoria, la luce che si allontana dal campo gravi-

tazionale del Sole dovrebbe giungere sulla Terra con le righe del suo spettro leggermente spostate verso il rosso. Per misurare un effetto così piccolo serviva uno strumento grande e stabile: un telescopio verticale e uno spettrografo, cioè uno strumento che scompone la luce nei suoi colori.

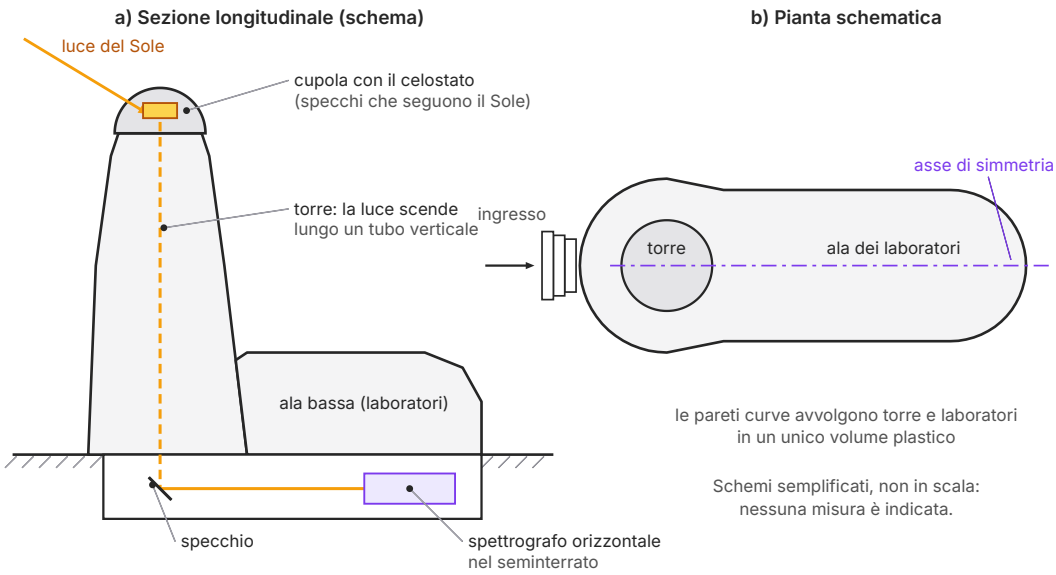

Figura 8.5 La Torre Einstein di Erich Mendelsohn (Potsdam, 1919–1921/22): schema della sezione longitudinale e della pianta, semplificato e non in scala. In arancione il percorso della luce del Sole, dalla cupola allo spettrografo del seminterrato; la pianta è simmetrica rispetto all'asse longitudinale.

La Figura 8.5 mostra lo schema dell'edificio. In cima alla torre una cupola ospita il **celostato**, un sistema di specchi mossi da un meccanismo che segue il Sole e ne rinvia la luce verso il basso; la luce scende lungo un tubo verticale dentro la torre fino al seminterrato, dove uno specchio la devia in orizzontale verso lo spettrografo, collocato in un ambiente sotterraneo stabile e a temperatura costante, sotto l'ala bassa dei laboratori. La funzione stabilisce dunque la distribuzione: una torre per raccogliere la luce, un corpo basso e un sotterraneo per analizzarla. Ma la forma no: Mendelsohn avvolge i due volumi in un unico involucro dalle superfici curve, con finestre incassate e profonde, angoli arrotondati, basamenti che sembrano scivolare nel terreno. Durante la guerra, al fronte, aveva disegnato piccoli schizzi di edifici immaginari, tutti fatti di curve continue; la torre è il primo che diventa realtà.

ESEMPIO SVOLTO

Leggere l'edificio: la Torre Einstein. Usiamo le quattro analisi del vol. 4, cap. 4.

- **Tipo.** Un osservatorio solare a torre: un tipo nuovo, nato dalle esigenze della scienza del Novecento, che Mendelsohn non trova già definito nella tradizione.
- **Struttura.** Il progetto immaginava una massa plastica modellata come una scultura, adatta al calcestruzzo; secondo il racconto più diffuso, la scarsità di cemento e le difficoltà del cantiere nel dopoguerra portarono a costruire buona parte dell'edificio in muratura di mattoni, intonacata in modo da sembrare un getto unico.
- **Funzione.** Raccogliere la luce del Sole e analizzarne lo spettro; gli strumenti entrarono in funzione nel 1924 e la torre è ancora oggi un osservatorio di ricerca.
- **Distribuzione.** Una sequenza verticale (cupola, tubo del telescopio, seminterrato) e una orizzontale (ingresso con la scala, laboratori, ambiente dello spettrografo), lungo un unico asse di simmetria (Figura 8.5).
- **Contesto.** Un edificio per la scienza più moderna che rifiuta la geometria della scienza: non il cubo, il pilastro e la griglia che userà il Movimento moderno (cap. 14), ma la curva continua, il volume modellato.

ERRORE FREQUENTE

L'aspetto non dice il materiale. Davanti alla Torre Einstein si pensa subito al calcestruzzo armato, il materiale che permette le forme continue; e in molti manuali l'edificio è presentato così. Ma l'intonaco unifica e nasconde ciò che sta sotto. Prima di scrivere «in cemento armato» di un edificio del primo Novecento, chiediti come è stato davvero costruito: è la domanda dell'analisi strutturale (vol. 4, cap. 4), e qui la risposta più accreditata è che la struttura sia in gran parte in muratura.

COLLEGAMENTI

Fisica: uno spostamento di due milionesimi. La relatività generale prevede che la luce emessa sulla superficie del Sole arrivi da noi con una lunghezza d'onda più lunga di una frazione pari a circa $GM/(c^2R)$, dove M e R sono la massa e il raggio del Sole, G la costante di gravitazione e c la velocità della luce. Con i valori numerici si ottiene circa $2{,}1 \times 10^{-6}$: due parti su un milione. Le righe dello spettro solare sono però allargate e spostate anche dai moti dei gas del Sole, e la misura si rivelò molto difficile: una conferma convincente dello spostamento gravitazionale verso il rosso arrivò solo decenni dopo, con altri esperimenti. Un'altra previsione della teoria, la deviazione della luce delle stelle vicino al Sole, era stata osservata durante l'eclissi del 1919 e aveva reso Einstein famoso nel mondo.

8.6.3 Altre architetture espressioniste e l'eredità del movimento

Altri edifici condividono questa ricerca di forme plastiche ed emotive. A Dornach, vicino a Basilea, il filosofo Rudolf Steiner costruisce il *Goetheanum*, sede della sua società antroposofica: il primo, in legno, con due cupole intersecate (1913–1920), brucia nella notte tra il 31 dicembre 1922 e il 1° gennaio 1923; il secondo, in calcestruzzo armato (1924–1928), ha superfici modellate senza angoli retti. A Berlino Hans Poelzig trasforma nel 1919 un vecchio mercato coperto nel Grosses Schauspielhaus, un teatro per il regista Max Reinhardt, con la cupola rivestita di forme pendenti simili a stalattiti. Ad Amsterdam gli architetti della **Scuola di Amsterdam**, come Michel de Klerk, costruiscono quartieri di case popolari in mattoni, con facciate curve, torrette e decorazioni plastiche; ad Amburgo il Chilehaus di Fritz Höger (1922–1924), un grande edificio per uffici in mattoni scuri con una punta acuta come una prua, è oggi patrimonio UNESCO.

L'**architettura espressionista** dura poco: a metà degli anni Venti la maggior parte degli architetti che l'avevano praticata, Mendelsohn e Taut compresi, passa a forme più semplici e razionali, legate alla produzione in serie e alla casa popolare. Ma l'Espressionismo, nelle arti figurative, nel teatro e nel cinema, lascia un segno profondo: le scenografie dipinte del film *Il gabinetto del dottor Caligari* (1920), con le case storte e le ombre disegnate sui muri, portano sullo schermo lo spazio deformato di Kirchner. E nel secondo dopoguerra un'altra generazione di pittori, in America e in Europa, riprenderà l'idea che la pittura sia innanzitutto gesto ed espressione (cap. 15).

8.6.4 Dove vedere le opere

Tabella 8.1 Dove si trovano oggi le opere del capitolo (approccio diretto all'opera: i musei pubblicano sui loro siti riproduzioni ad alta risoluzione). In Italia puoi vedere un'opera di Klimt alla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma (*Le tre età della donna*) e una a Ca' Pesaro a Venezia (*Giuditta II*).

Opera o edificio	Dove si trova
Munch, *L'urlo* (1893) e altre versioni	Oslo, Museo nazionale e Museo Munch
Ensor, *L'entrata di Cristo a Bruxelles nel 1889*	Los Angeles, J. Paul Getty Museum
Matisse, *Lusso, calma e voluttà*	Parigi, Musée d'Orsay
Matisse, *Ritratto di Madame Matisse (La riga verde)*	Copenaghen, Statens Museum for Kunst
Matisse, *Donna con cappello*	San Francisco, Museum of Modern Art
Matisse, *La gioia di vivere*	Filadelfia, Barnes Foundation
Matisse, *La danza* e *La musica* (1909–1910)	San Pietroburgo, Ermitage
Matisse, *La danza* (prima versione, 1909); Kirchner, *Strada, Berlino*	New York, Museum of Modern Art
Kirchner, *Cinque donne nella strada*	Colonia, Museum Ludwig
Kirchner, *Potsdamer Platz*	Berlino, Neue Nationalgalerie
Opere della Brücke, dipinti e stampe	Berlino, Brücke-Museum
Schiele, *Autoritratto con alchechengi*	Vienna, Leopold Museum
Klimt, *Il bacio*; Schiele, *L'abbraccio* e *La famiglia*	Vienna, Belvedere
Kokoschka, *La sposa del vento*	Basilea, Kunstmuseum
Mendelsohn, Torre Einstein	Potsdam, Telegrafenberg (osservatorio in uso: informarsi sulle visite)
Steiner, secondo Goetheanum; Höger, Chilehaus	Dornach (Basilea); Amburgo

SINTESI

- L'**avanguardia** (dal linguaggio militare) è un gruppo di artisti che rompe con la tradizione e con il gusto corrente, con un nome, un programma o un manifesto, mostre e riviste indipendenti; le avanguardie storiche nascono tra il 1905 e il 1916 nelle metropoli europee.
- L'**Espressionismo** (il termine si diffonde in Germania intorno al 1910–1911) rovescia l'Impressionismo: non riceve un'impressione dal mondo, ma esprime un'emozione interiore deformando colore e linea.
- I **precursori**: Munch, *L'urlo* (1893, più versioni, Oslo), con le sue linee ondulate e il cielo rosso; Ensor e le sue maschere; alle loro spalle van Gogh e Gauguin.
- I **Fauves** prendono il nome da una battuta del critico Vauxcelles al Salon d'Automne del 1905; non hanno manifesto; usano il colore puro e arbitrario, i complementari, le campiture piatte.
- **Matisse** cerca un'arte di equilibrio e di gioia: *La gioia di vivere* (1905–1906, Barnes Foundation), *La danza* (1909–1910, Ermitage) con tre colori e cinque figure in cerchio.
- **Die Brücke** nasce a Dresda nel 1905 da quattro studenti di architettura (Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Bleyl); il nome rinvia a Nietzsche; dal 1911 a Berlino, si scioglie nel 1913.
- La **xilografia** è una stampa in rilievo: disegno a specchio, intaglio con la sgorbia, inchiostrazione con il rullo, stampa; ne nasce un segno aspro, in bianco e nero.
- **Kirchner** dipinge la metropoli nelle scene di strada (1913–1915): figure allungate, colori acidi, spazio ripido e vertiginoso. Nel 1937 i nazisti espongono le opere moderne come «arte degenerata».
- A **Vienna**, città di Freud, Schiele (1890–1918) usa una linea nervosa e corpi scarnificati, Kokoschka il ritratto psicologico; Klimt è il loro maestro e protettore.
- L'**architettura espressionista**: il Padiglione di vetro di Taut (Colonia, 1914), la Torre Einstein di Mendelsohn (Potsdam, 1919–1921/22), osservatorio solare dalle forme plastiche, in gran parte in muratura intonacata; il Goetheanum, la Scuola di Amsterdam.

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● In origine la parola «avanguardia» indica:
   - **A.** un genere di poesia nata a Parigi
   - **B.** il reparto di un esercito che precede il grosso delle truppe
   - **C.** il nome di una rivista tedesca
   - **D.** una sala del Salon d'Automne

2. ● Il nome «Fauves» nasce:

   A. da un manifesto firmato da Matisse e Derain
   B. da un verso di Baudelaire
   C. da una battuta del critico Louis Vauxcelles al Salon d'Automne del 1905
   D. dal nome di un caffè di Montmartre

3. ● Die Brücke fu fondata:

   A. a Monaco nel 1911 da Kandinsky
   B. a Vienna nel 1897 da Klimt
   C. a Parigi nel 1905 da pittori tedeschi
   D. a Dresda nel 1905 da quattro studenti di architettura

4. ● Di *L'urlo* di Munch è corretto dire che:

   A. ne esistono più versioni, dipinte, a pastello e in litografia
   B. è un'unica tela conservata a Parigi
   C. è una xilografia della Brücke
   D. fu dipinto dopo la Prima guerra mondiale

5. ●● Nella *Danza* dell'Ermitage Matisse usa:

   A. un forte chiaroscuro e una prospettiva centrale
   B. tre colori quasi piatti: blu, verde e rosso aranciato
   C. piccoli punti di colore puro, come Seurat
   D. solo grigi e terre

6. ●● In una xilografia stampano in nero:

   A. le parti scavate con la sgorbia
   B. le parti incise con l'acido
   C. le parti bagnate con l'acqua
   D. le parti lasciate in rilievo sulla matrice

7. ●● Quale affermazione su Egon Schiele è corretta?

   A. Usa una linea nervosa e angolosa e muore nel 1918 per l'influenza «spagnola»
   B. Fu allievo di Matisse a Parigi
   C. Dipinge soprattutto paesaggi en plein air
   D. Fondò la Secessione viennese nel 1897

8. ●● La Torre Einstein di Potsdam fu costruita per:

   A. ospitare l'abitazione di Einstein
   B. esporre i progetti del Werkbund
   C. misurare lo spostamento verso il rosso delle righe dello spettro solare
   D. osservare le stelle di notte con un telescopio a specchio

9. ●● La mostra *Entartete Kunst* (Monaco, 1937) fu:
   A. una mostra del regime nazista per denigrare l'arte moderna
   B. l'ultima mostra della Brücke
   C. la prima mostra dei Fauves in Germania
   D. una mostra della Secessione dedicata a Schiele

Lessico dell'arte

10. ● Definisci in una o due righe: *a*) avanguardia; *b*) manifesto; *c*) colore arbitrario; *d*) primitivismo.

11. ● Vero o falso? Correggi le affermazioni false. *a*) Il termine «Espressionismo» si diffonde in Germania intorno al 1910–1911. *b*) I Fauves pubblicarono un manifesto nel 1905. *c*) In una xilografia l'immagine stampata è speculare rispetto a quella disegnata sulla matrice. *d*) La Torre Einstein è interamente in calcestruzzo armato a vista. *e*) Schiele studiò all'Accademia di belle arti di Vienna.

12. ● Abbina ogni termine alla definizione: 1) sgorbia; 2) matrice; 3) legno di filo; 4) rullo; 5) celostato. *a*) tavola tagliata nel senso delle fibre; *b*) sistema di specchi che segue il Sole e ne rinvia la luce; *c*) lama a sezione curva o a V per scavare il legno; *d*) cilindro che stende l'inchiostro; *e*) tavola intagliata da cui si stampano le copie.

13. ● Completa: «I Fauves stendono colori _____ , quasi senza mescolarli, in _____ piatte; rinunciano al _____ tradizionale e costruiscono il volume con il contrasto dei colori caldi e freddi e delle coppie _____ .»

14. ●● Osserva la Figura 8.3 e spiega la differenza tra modellato tonale e modellato con il colore. Perché nel secondo la faccia in ombra è blu e non nera?

15. ●● Che cosa sono le «scene di strada» di Kirchner? Spiega con quali mezzi formali (figure, spazio, colore) rendono l'esperienza della metropoli.

Collocare nel tempo e nello spazio

16. ● Metti in ordine cronologico, scrivendo la data: fondazione della Brücke; prima versione dipinta dell'*Urlo*; *L'interpretazione dei sogni* di Freud; la Brücke a Berlino; Padiglione di vetro di Taut; *La danza* dell'Ermitage; mostra dell'«arte degenerata»; gli strumenti della Torre Einstein entrano in funzione.

17. ● Abbina ogni opera al museo e alla città: *La gioia di vivere*; *Potsdamer Platz*; *Autoritratto con alchechengi*; *La sposa del vento*; *Ritratto di Madame Matisse (La riga verde)*. Musei: Leopold Museum; Statens Museum for Kunst; Barnes Foundation; Kunstmuseum; Neue Nationalgalerie.

18. ●● Osserva la carta della Figura 8.1. *a*) Con la barra della scala misura la distanza in linea d'aria tra Parigi e Dresda e tra Dresda e Vienna. *b*) In quali città nacquero i Fauves, la Brücke, il Blaue Reiter e il Futurismo? *c*) In quale città si trasferisce la Brücke nel 1911? Misura sulla carta la sua distanza da Dresda.

19. ●● Le avanguardie nascono nelle metropoli. Spiega perché, indicando almeno quattro «strumenti» che la grande città offre a un gruppo di giovani artisti, con un esempio per ciascuno tratto dal capitolo.

Leggere l'opera

20. ●● **Lettura d'opera.** Leggi *La gioia di vivere* di Matisse (1905–1906) con lo schema dell'appendice E: identificazione, soggetto e tema (l'età dell'oro), composizione e spazio, colore e linea, stile e contesto (il Salon des Indépendants del 1906), committenza e fortuna, collegamenti.

21. ●● **Lettura d'opera.** Leggi *Potsdamer Platz* di Kirchner (1914): soggetto, punto di vista e costruzione dello spazio (confrontalo con una prospettiva centrale del Rinascimento), figure, colore, significato della metropoli alla vigilia della guerra.

22. ●● Descrivi l'*Autoritratto con alchechengi* di Schiele (1912): posizione della figura sul fondo, ruolo della linea di contorno, colore, rapporto con il ramo di alchechengi. Che cosa cambia rispetto a un ritratto di Klimt?

23. ●● **Leggere l'edificio.** Con le quattro analisi (tipo, struttura, funzione, distribuzione) descrivi il Padiglione di vetro di Taut (Colonia, 1914), basandoti sulla descrizione del capitolo. Perché si può dire che fosse un edificio «simbolico»?

24. ●●● Osserva la Figura 8.5. Spiega in che modo la funzione della Torre Einstein determina la disposizione degli ambienti, e perché invece la forma esterna non deriva dalla funzione. Ricostruisci a parole il percorso della luce del Sole.

Collegare e confrontare

25. ●● **Disegno: un padiglione di vetro.** Un padiglione inventato, ispirato al tema di Taut, ha pianta esagonale regolare inscritta in un cerchio di raggio 4,00 m. Su un basamento alto 1,50 m e su un tamburo alto 2,50 m, entrambi a pianta esagonale, poggia una copertura a piramide esagonale alta 3,00 m (vertice sull'asse). *a*) Calcola il lato dell'esagono e la sua apotema. *b*) Calcola la lunghezza vera di uno spigolo inclinato della piramide e l'altezza di ciascuna faccia triangolare. *c*) Disegna su un foglio A4 verticale la pianta e il prospetto frontale (con una faccia parallela al quadro) in scala 1:100 e scrivi le misure in millimetri sul foglio.

26. ●● **Disegno: una matrice.** Devi stampare in xilografia le tue iniziali in stampatello maiuscolo. *a*) Come devi disegnarle sulla tavola? Fai uno schizzo della matrice e della stampa. *b*) Quali lettere dell'alfabeto maiuscolo si disegnano sulla matrice uguali a come appariranno stampate, e perché?

27. ●● Confronta il colore di van Gogh e di Gauguin (cap. 5) con quello dei Fauves e della Brücke: che cosa raccolgono i giovani pittori del 1905 e che cosa cambiano?

28. ●●● **Filosofia e letteratura.** Spiega che cosa hanno in comune la Vienna di Freud, l'arte di Schiele e di Kokoschka e *La coscienza di Zeno* di Svevo. Indica almeno una differenza tra il modo in cui l'artista e il romanziere rappresentano l'interiorità.

Verso l'esame

29. ●●● **Dal documento al percorso.** Documento: «Una figura senza capelli, su una strada con una ringhiera che domina un fiordo, si porta le mani alla testa e apre la bocca; il cielo è a fasce rosse e arancioni, il paesaggio è fatto di linee ondulate. Edvard Munch, 1893». Costruisci un percorso di cinque minuti per il colloquio, con quattro–sei collegamenti tra discipline.

30. ●●● **Trattazione breve (15–20 righe).** «Colore e linea: i Fauves e la Brücke a confronto». Tratta date, luoghi e protagonisti, i mezzi espressivi, i temi, almeno un'opera per gruppo, e che cosa li unisce al di là delle differenze.

31. ●●● **Lettura d'opera completa.** Leggi *La famiglia* di Egon Schiele (1918, olio su tela; Vienna, Belvedere), un'opera non letta nel capitolo. Nel quadro il pittore, nudo, è seduto in alto e chiude con il corpo una donna seduta davanti a lui, anch'essa nuda; ai piedi della donna, in basso, c'è un bambino. Il fondo è scuro e quasi vuoto. Usa lo schema dell'appendice E e tieni conto della data.

PER APPROFONDIRE

- [DEM] M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*: il capitolo sull'Espressionismo, letto come protesta contro la società del tempo.
- [ARG] G. C. Argan, *L'arte moderna 1770–1970*: per i Fauves, la Brücke e la Vienna di inizio secolo nel quadro dell'arte europea.
- [GOM] E. H. Gombrich, *La storia dell'arte*: il capitolo sull'arte sperimentale del primo Novecento, da Munch a Kokoschka.
- [PEV] N. Pevsner, *I pionieri dell'architettura moderna*: per il Werkbund di Colonia del 1914 e il Padiglione di vetro.
- [FRA] K. Frampton, *Storia dell'architettura moderna*: per l'architettura espressionista, Taut, Mendelsohn e la Torre Einstein.

Glossario del capitolo

Architettura espressionista
Tendenza dell'architettura tedesca e olandese degli anni 1914–1925 circa, che cerca forme plastiche, curve, cristalline o simboliche invece della regola e della funzione.

Avanguardia
Dal linguaggio militare: gruppo di artisti che rompe con la tradizione e con il gusto corrente, con un nome, un programma o un manifesto e mostre indipendenti.

Celostato
Sistema di specchi mossi da un meccanismo che segue il Sole e ne rinvia la luce in una direzione fissa, verso un telescopio.

Colore arbitrario
Colore scelto per il suo effetto espressivo e compositivo, non per descrivere il colore reale dell'oggetto.

Colore puro
Colore steso quasi come esce dal tubetto, senza mescolarlo con altri, con il bianco o con il nero.

Die Brücke
«Il ponte»: gruppo di artisti fondato a Dresda nel 1905 da Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff e Bleyl; a Berlino dal 1911, sciolto nel 1913.

Espressionismo
Tendenza dell'arte europea del primo Novecento che esprime emozioni interiori deformando colore, linea e spazio; il termine si diffonde in Germania intorno al 1910–1911.

Fauves
«Belve»: pittori riuniti al Salon d'Automne del 1905 (Matisse, Derain, Vlaminck), senza manifesto, che usano il colore puro e arbitrario.

Kunstschau
Esposizioni d'arte organizzate a Vienna nel 1908 e nel 1909 dal gruppo di Klimt dopo l'uscita dalla Secessione; vi debuttano Kokoschka e Schiele.

Legno di filo
Tavola di legno tagliata nel senso delle fibre, usata nella xilografia.

Manifesto
Testo pubblico con cui un gruppo di artisti dichiara i propri principi e il proprio programma.

Matrice
Superficie lavorata (tavola di legno, lastra, pietra) da cui si stampano le copie di un'incisione.

Membri passivi
Sostenitori della Brücke che versavano una quota annua e ricevevano una cartella di stampe originali.

Modellato tonale
Resa del volume con le gradazioni di chiaro e di scuro di un colore, schiarito con il bianco e scurito con il nero.

Precursore
Artista che anticipa i caratteri di un movimento successivo, come Munch ed Ensor per l'Espressionismo.

Primitivismo
Interesse degli artisti europei per l'arte di popoli extraeuropei o per forme ritenute «primitive»; nato nel contesto coloniale, va letto criticamente.

Scene di strada
Serie di dipinti di Kirchner (1913–1915) dedicati alle strade e alle piazze di Berlino.

Sgorbia
Lama a sezione curva o a V, con manico, per scavare il legno nella xilografia e nell'intaglio.

Xilografia
Stampa in rilievo da una tavola di legno intagliata: si scava ciò che resta bianco, si inchiostrano le parti in rilievo.

Soluzioni

1. B. Il termine viene dal linguaggio militare e passa poi alla politica e all'arte.

2. C. Vauxcelles paragonò una scultura di gusto quattrocentesco a un Donatello «tra le belve» (*fauves*).

3. D. Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff e Bleyl, studenti della Technische Hochschule, il 7 giugno 1905.

4. A. La prima versione dipinta è del 1893; seguono pastelli, tempere e la litografia del 1895, a Oslo.

5. B. Il blu del cielo, il verde della collina e il rosso dei corpi, senza ombre né prospettiva.

6. D. La xilografia è una stampa in rilievo: l'inchiostro resta solo sulle parti non scavate.

7. A. Schiele muore il 31 ottobre 1918, tre giorni dopo la moglie Edith.

8. C. È un osservatorio solare per verificare la previsione della relatività generale.

9. A. Le opere sequestrate nei musei furono esposte con scritte di scherno come arte «malata».

10. Traccia: *a*) gruppo di artisti che rompe con la tradizione e con il gusto corrente, con un nome e un programma, mostre e riviste indipendenti (la parola viene dal linguaggio militare); *b*) testo pubblico in cui un gruppo dichiara i suoi principi; *c*) colore scelto per il suo effetto espressivo e compositivo, non per descrivere il colore reale dell'oggetto; *d*) interesse degli artisti europei per l'arte di popoli extraeuropei o per forme ritenute «primitive», da leggere criticamente nel contesto coloniale.

11. *a*) V. *b*) F: i Fauves non ebbero mai un manifesto né un programma comune; le *Note di un pittore* di Matisse (1908) sono un testo personale. *c*) V: per questo si disegna a specchio. *d*) F: secondo il racconto più diffuso è in gran parte in muratura di mattoni intonacata. *e*) V: vi entrò nel 1906 e la lasciò nel 1909.

12. 1 – *c*; 2 – *e*; 3 – *a*; 4 – *d*; 5 – *b*.

13. «puri»; «campiture»; «chiaroscuro» (o «modellato tonale»); «complementari».

14. Traccia: nel modellato tonale un solo colore è schiarito con il bianco verso la luce e scurito con il nero verso l'ombra; nel modellato con il colore il volume nasce dall'accostamento di colori puri diversi, caldi nella parte illuminata e freddi in quella in ombra. Il blu è un colore freddo che sembra arretrare e, accostato all'arancione suo complementare, lo rende più intenso: l'ombra resta colore, senza spegnersi nel nero.

15. Traccia: dipinti del 1913–1915 dedicati alle strade di Berlino (*Cinque donne nella strada*, *Strada, Berlino*, *Potsdamer Platz*); figure allungate e appuntite, volti come maschere, cocottes e uomini in cappotto che non si guardano; spazio ripido, pavimento che si alza come una rampa, più punti di vista; colori acidi non naturalistici; il tema dell'attrazione e dell'isolamento nella folla (Simmel).

16. *L'urlo*, prima versione dipinta (1893) – Freud, *L'interpretazione dei sogni* (fine 1899, datata 1900) – fondazione della Brücke (7 giugno 1905) – *La danza* dell'Ermitage (1909–1910) – la Brücke a Berlino (1911) – Padiglione di vetro (1914) – strumenti della Torre Einstein in funzione (1924) – mostra dell'«arte degenerata» (1937).

17. *La gioia di vivere* – Barnes Foundation, Filadelfia; *Potsdamer Platz* – Neue Nationalgalerie, Berlino; *Autoritratto con alchechengi* – Leopold Museum, Vienna; *La sposa del vento* – Kunstmuseum, Basilea; *La riga verde* – Statens Museum for Kunst, Copenaghen.

18. *a*) Parigi–Dresda circa 850 km; Dresda–Vienna circa 370 km (sono accettabili differenze di qualche decina di chilometri, dovute alla carta semplificata). *b*) Fauves: Parigi; Brücke: Dresda; Blaue Reiter: Monaco di Baviera; Futurismo: Milano. *c*) Berlino, a

circa 165 km da Dresda, verso nord (appena a ovest del meridiano di Dresda).

19. Traccia: mostre e saloni indipendenti (il Salon d'Automne, 1905); gallerie e mercanti; collezionisti disposti a rischiare (gli Stein, Ščukin); riviste e giornali (*Gil Blas*, *Der Sturm*, *Die Aktion*); critici, anche ostili (Vauxcelles); scuole e accademie da cui ribellarsi (lo studio di Moreau, l'Accademia di Vienna); la ferrovia che collega le città; la metropoli stessa come soggetto (Kirchner a Berlino).

20. Traccia: Matisse, 1905–1906, olio su tela, Filadelfia, Barnes Foundation; nudi in un paesaggio arcadico che suonano, riposano, si abbracciano, e un girotondo sul fondo: il tema antico dell'età dell'oro; composizione a radura chiusa da alberi che fanno da quinte, linee curve continue, nessuna prospettiva né ombra; colori puri e arbitrari a campiture (gialli, rosa, arancioni, verdi), contorni ondulati; è la sintesi dell'esperienza fauve dopo il divisionismo di *Lusso, calma e voluttà*; esposta al Salon des Indépendants del 1906, acquistata da Leo Stein e vista nel suo salotto da Picasso; il girotondo diventa *La danza*; collegamenti: Baudelaire, il mito classico, la musica.

21. Traccia: due donne eleganti su un'isola spartitraffico rotonda, la stazione e gli uomini sul fondo; il pavimento si alza come una rampa, più punti di vista, linee che convergono e si spezzano invece di ordinare lo spazio come nella prospettiva centrale di Brunelleschi e Masaccio (vol. 3); figure allungate, volti come maschere; colori acidi, verdi e rosa; la metropoli come luogo di attrazione, mercificazione e isolamento (Simmel); 1914, alla vigilia della guerra e dopo lo scioglimento della Brücke.

22. Traccia: busto spostato a sinistra su un fondo bianco vuoto, testa piegata, sguardo obliquo verso chi guarda, spalle girate; la linea di contorno costruisce il volume; colori ridotti (terre, neri, qualche rosso); il ramo con i frutti arancioni entra da destra e bilancia la figura; nessun ambiente né prospettiva. In Klimt la figura è avvolta dall'oro e dall'ornamento piatto; in Schiele è spogliata, isolata, in tensione.

23. Traccia: tipo: padiglione espositivo a pianta centrale, costruzione provvisoria; struttura: basamento in calcestruzzo, cupola a costoloni sottili di calcestruzzo armato chiusa da vetro colorato, pareti in mattoni di vetro; funzione: mostrare le possibilità del vetro per l'industria vetraria; distribuzione: scale di vetro dall'ingresso alla cupola e alla sala inferiore con la cascata. «Simbolico» perché non serve a un uso pratico ma a un'idea: il vetro e la luce come immagini di un'umanità nuova (Scheerbart).

24. Traccia: la luce va raccolta in alto, condotta in verticale e analizzata in un ambiente stabile sotto terra: per questo la torre con la cupola e il celostato, il tubo verticale, il seminterrato con lo spettrografo sotto l'ala dei laboratori, tutto su un asse di simmetria. La forma esterna, invece, è una scelta espressiva di Mendelsohn: curve continue, finestre incassate, volume modellato come una scultura, che nessuna esigenza dello strumento imponeva. Percorso: Sole → specchi del celostato nella cupola → tubo verticale → specchio nel seminterrato → spettrografo orizzontale.

25. *a*) In un esagono regolare il lato è uguale al raggio: 4,00 m. L'apotema, per Pitagora nel triangolo con ipotenusa 4,00 m e cateto 2,00 m: $\sqrt{(16 - 4)} = \sqrt{12} \approx 3{,}46$ m. *b*) Spigolo: ipotenusa del triangolo con cateti 4,00 m (raggio) e 3,00 m (altezza): $\sqrt{(16 + 9)} = 5{,}00$ m. Altezza di una faccia: cateti 3,46 m (apotema) e 3,00 m: $\sqrt{(12 + 9)} = \sqrt{21} \approx 4{,}58$ m. *c*) A 1:100: lato 40 mm, distanza tra due lati opposti $2 \times 34{,}6 = 69{,}3$ mm, diametro del cerchio circoscritto 80 mm; nel prospetto con una faccia parallela al quadro la larghezza del basamento e del tamburo è quella tra due vertici opposti, 80 mm; altezze 15 mm (basamento), 25 mm (tamburo), 30 mm (piramide), totale 70 mm; le facce laterali della piramide appaiono scorciate, la faccia frontale come un triangolo di base 40 mm e altezza 30 mm in proiezione (la sua altezza vera, 45,8 mm, non si vede nel prospetto). Pianta e prospetto stanno in un foglio A4 verticale (190 × 277 mm utili).

26. *a*) A specchio, cioè ribaltate rispetto a un asse verticale (e con l'ordine delle lettere invertito: l'ultima a sinistra); la stampa le restituisce nel verso giu-

sto. *b*) Le lettere simmetriche rispetto a un asse verticale: A, H, I, M, O, T, U, V, W, X, Y; restano uguali perché il ribaltamento le porta su sé stesse. Le altre (per esempio B, C, D, E, F, K, L, N, P, R, S, Z) vanno disegnate rovesciate.

27. Traccia: da Gauguin il colore piatto e arbitrario, i contorni marcati (sintetismo), l'interesse per il «primitivo»; da van Gogh la pennellata energica e il colore come emozione; i Fauves portano il colore a una purezza e a una libertà ancora maggiori e lo legano soprattutto alla gioia e all'armonia (Matisse); la Brücke aggiunge l'asprezza della xilografia, la linea spezzata e il tema della metropoli e dell'angoscia, più vicini a Munch.

28. Traccia: la scoperta di una vita psichica inconscia, di desideri e paure che la coscienza non controlla (Freud, 1899/1900); Schiele la rende con il corpo, la posa, lo sguardo; Kokoschka con il ritratto psicologico; Svevo con un romanzo-confessione scritto per lo psicoanalista e con un narratore inattendibile. Differenza: la pittura mostra l'interiorità in un'immagine fissa, attraverso la deformazione della forma; il romanzo la segue nel tempo e nel linguaggio, con l'ironia e le contraddizioni del racconto.

29. Traccia di percorso: **arte**: *L'urlo* come opera-soglia tra Simbolismo ed Espressionismo, la linea ondulata, il colore non naturalistico, le versioni e la litografia; **filosofia**: l'angoscia in Kierkegaard, il pessimismo di Schopenhauer, Nietzsche e la crisi delle certezze; **italiano**: la crisi di fine secolo e del soggetto, Pirandello e la frantumazione dell'io, Svevo; **storia**: la fine dell'Ottocento, la metropoli, le tensioni che portano alla guerra; **scienze**: la percezione del colore e il contrasto dei complementari; **inglese**: l'angoscia moderna nella letteratura di inizio Novecento. Il percorso va presentato con un filo conduttore (l'angoscia del soggetto moderno), non come elenco.

30. Traccia: Fauves a Parigi, Salon d'Automne 1905, Matisse, Derain, Vlaminck, nessun manifesto, durata breve (fino al 1907–1908); Brücke a Dresda dal 7 giugno 1905, Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Bleyl, programma inciso nel 1906, Berlino dal 1911, scioglimento nel 1913; Fauves: colore puro, complementari, campiture, gioia e armonia (*La danza*); Brücke: linea spezzata, xilografia, colori acidi, metropoli e inquietudine (*Potsdamer Platz*); in comune: il rifiuto del naturalismo e del chiaroscuro, l'eredità di van Gogh e Gauguin, il primitivismo, la deformazione espressiva.

31. Traccia: **identificazione**: Schiele, 1918, olio su tela, Vienna, Belvedere; **soggetto**: una famiglia, il padre, la madre, il figlio, nudi; il pittore si ritrae come padre; il bambino che non nascerà (la moglie Edith morirà incinta nell'autunno del 1918) dà all'opera, a posteriori, un significato tragico; **composizione**: piramide di tre figure sovrapposte, il padre che avvolge, la madre al centro, il bambino in basso; spazio quasi assente, fondo scuro; **colore e materia**: toni di terra e incarnati, pochi accenti; la linea di contorno resta il mezzo principale, ma più pacata dei nudi giovanili; **stile e contesto**: ultima fase di Schiele, l'anno del successo alla Secessione e della morte, della fine della guerra e dell'impero; **collegamenti**: la Vienna di Freud, l'epidemia del 1918, il tema della famiglia nella letteratura.