

La Secessione di Vienna

Presentazione alla mostra – Galleria Viotti, Torino – 1969

L'idea e lo spirito della Secessione si sviluppano sulla fine del secolo scorso in Europa seguendo un itinerario che è possibile riconoscere dalla profonda esigenza di emancipazione e di affrancamento; dalla volontà di risolvere attivamente i contrasti che sorgono nel naturale succedersi delle generazioni. È possibile anche riconoscerlo dal desiderio diffuso di dare voce, forma e persino forza associativa a ideali sociali nuovi. La polemica tra le generazioni, basata sul rifiuto da parte delle nuove di riconoscere lo status quo, passa quindi dal campo dei valori formali a quello del costume. L'idea e lo spirito della Secessione si diffondono così, quasi per un contagio e per alcune affinità di fondo, istituite su un minimo denominatore comune che è costituito dalla presa di coscienza del fatto che l'arte e l'inseguimento degli Accademici, come gli esempi e gli ammonimenti degli anziani non rispecchiano la realtà del tempo presente, né la sua proiezione nel futuro.

Questa presa di coscienza è favorita dai riflessi di ciò che è accaduto in Francia attraverso l'Impressionismo, ma non coincide, non sempre e semmai soltanto in piccola parte, con una adesione ai principi pittorici dell'Impressionismo o agli ideali sostanzialmente borghesi che lo caratterizzano. La prima Secessione, quella di Monaco del 1892, presenta infatti accanto alle opere di Couber, di Millet, di Corot le opere di Stuck e di Böcklin e la Secessione di Berlino, del 1898, che sotto l'egida di Max Liebermann, aveva assunto una inclinazione fervidamente impressionistica, provoca presto la formazione di una nuova Secessione, nel 1910, la quale accoglie accanto a Nolde, Pechstein e gli altri esponenti della "Brücke" artisti del gruppo di Monaco.

Lo spirito di Secessione instaura dunque un principio di discussione permanente, oggi si direbbe di contestazione, e istituisce un processo di continua revisione dei valori affermati che storicamente e soprattutto spiritualmente può essere considerato come una porta aperta all'azione incalzante delle avanguardie del nostro tempo. Gli episodi dello "Sturm", del "Blaue Reiter", del "Novembergruppe" così pure quelli del "Dada", del Surrealismo e indirettamente, ma non meno vivacemente, tutti gli altri movimenti dell'avanguardia europea si inseriscono con naturalezza nel programma di revisione iniziato dalla Secessione.

Nel quadro delle Secessioni, quella Viennese del 1897, seconda in ordine di tempo, ha un suo carattere particolare. Riflette l'affermazione universale di uno stile e di un gusto che sono giunti a maturazione attraverso la volontà di realizzare una mediazione tra gli antichi valori d'espressione dell'arte e quelli nascenti della tecnica e dell'industria. Interessa perciò ancora un rinnovamento delle forme e degli ideali sociali, ma le componenti della protesta rivoluzionaria sembrano piuttosto voler positivamente promuovere punti di incontro e reciproche concessioni. Per questo la Secessione Viennese è quella che mostra più scopertamente le contraddizioni interne, e rivelando in modo acuto l'impossibilità di un incontro su posizioni mediane sembra fermare la ineluttabilità della netta separazione tra arte e tecnica; lasciando, forse, una via aperta a nuovi modi di definire i compiti degli artisti e dell'opera dell'arte nel mondo e nel tempo della tecnologia.

Gustav Klimt è quasi l'emblema della Secessione viennese. La sua opera sembra collocarsi definitivamente in una zona raffinata e quasi astratta, che giustifica il motto "secessio plebis" e può giustamente apparire non tanto un elemento di rottura, quanto come il frutto ultimo, prezioso, ibrido e ambiguo di cento contaminazioni diverse; dall'Art Nouveau al Simbolismo, dal Naturalismo al Realismo magico. Questi temi e questi motivi sono puntualmente rispecchiati nella mostra essenzialmente grafica che la Galleria Viotti ha dedicato alla Secessione viennese offrendoci immagini che possono essere lette come tante proposte alternative di una visione unica oscuramente nutrita da succhi diversi e lontani. Il piccolo squisito *Grotta* di Eduard Veith, per esempio, è una variazione gentile e ispirata condotta nel mondo della mitologia Böklyiniana, mentre *Damen in Prater*, di Hans Bohler, nella sua malinconica grazia cromatica rappresenta un modello esemplare di quel desiderio di far coincidere i lineamenti mitici della femminilità con lineamenti del vero quotidiano, che è una delle più tipiche manifestazioni di tanta arte a cavallo del secolo. Così lo splendido *Uomo in piedi* di Egon Schiele ed i piccoli dipinti di Franz Zülow sono, per quanto lontani, due aspetti dello stesso bisogno di forzare le immagini, col colore e col segno, perché accolgano gli

echi del dramma che è nelle cose e nelle esistenze; mentre l'audace *Nudo sdraiato*, sempre di Schiele, dice con cruda secchezza, tanto cruda da poter apparire candida, la presenza di Eros nella vita dell'uomo; una presenza che le opere di Oscar Larsen, di Erwin Lang, di Karl Sterrer risolvono in forme tonde e piene che sono tanto più voluttuose e sensuali.

Oltre questi momenti, tutti interessanti, la mostra trova i suoi punti di forza nei gruppi di opere di alcuni artisti che si esprimono compiutamente nella grafica; i disegni a inchiostro di Kubin, i disegni a matita di Klimt e le acqueforti di Jettmar. Alfred Kubin è presente tra l'altro con alcune sequenze di illustrazioni per "Ultra" di F. Otto del 1918, per i "Proverbi" del 1944 e per "Geografia fantastica" di A. Schnack del 1948. Una bella e mossa serie di pagine che sembrano costruite con una interpretazione quasi sbadata del vero, delle sue assurdità, delle sue bizzarrie, delle sue crudeltà; una visione lontanissima appunto, e tuttavia la stessa, nella sua tesa ricerca di verità, che informa la raffinatissima ricerca stilistica con cui Gustav Klimt deposita sottili, inquiete, aristocratiche e quasi snobistiche presenze di figure femminili sul foglio bianco.

In un mondo che è in gran parte da scoprire le acqueforti di Rudolf Jettmar sul tema di *Caino e Abele* costituiscono una autentica rivelazione.

Questo artista mostra di possedere una straordinaria capacità di sintesi attraverso la minuzia delle definizioni. Klinger gli ha forse additato la strada, ma gli effetti che Jettmar può ricavare dalla contrapposizione meditata, calcolata anche quantitativamente, delle fonti di luce e dalla distorsione delle proporzioni, pur rimanendo nell'ambito di uno schietto e vigoroso naturalismo di rappresentazione, che, a volte, come nella tavola numero IV è sufficiente a se stesso, rivelano una personalità che merita di essere più a fondo indagata.

Luigi Carluccio