



Diforme

Collana diretta da
Flavia Monceri

Dif^orme

Collana diretta da

Flavia Monceri

Comitato scientifico

Paolo Bertetto, Lorenzo Canova, Giovanna Colombini,
Raimondo Cubeddu, Adriano Fabris, Roberto Faenza,
Fabio Ferrucci, Giovanni Fiaschi, David Halperin, Paolo Heritier,
Malcolm MacDonald, John O'Regan, Emmanuel Pedler,
David Posner, Fabrizio Sciacca, Shingo Shimada

Dopo una prima valutazione da parte del Direttore della collana, i volumi sono sottoposti a un processo di *peer review* (“aperto”, a “singolo cieco”, o a “doppio cieco”) da parte di studiosi esterni e/o membri del Comitato scientifico. Da tale processo di referaggio possono venir esclusi le traduzioni e i lavori “invitati”.

La presenza o assenza di referaggio e il tipo di quest'ultimo sono indicati per ogni volume nella pagina del Copyright.

Flavia Monceri

Soltanto la nuda verità
Weininger, Klimt, Schiele

anteprima
visualizza la scheda del libro su www.edizioniets.com



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

Questo volume non è stato sottoposto a processo di referaggio.

© Copyright 2020

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884675656-5

*A Lydia e Agostino,
i miei genitori*

Indice

<i>Introduzione</i>	
La sessualità come specchio del sé: Vienna 1900	9
<i>Capitolo 1</i>	
Lo specchio negato: Otto Weininger	25
<i>Capitolo 2</i>	
Lo specchio velato: Gustav Klimt	43
<i>Capitolo 3</i>	
Lo specchio interrogato: Egon Schiele	61
Figure	77
Ringraziamenti	87

Introduzione

La sessualità come specchio del sé: Vienna 1900

La cultura della Vienna *fin-de-siècle* o della *Jahrhundertwende*, insomma del periodo a cavallo fra Otto e Novecento, è ormai da decenni oggetto di numerosi lavori che mostrano la centralità della capitale dell'impero austro-ungarico e dei suoi circoli intellettuali per l'emergere e l'affermarsi delle avanguardie artistiche e intellettuali da cui ha attinto la cultura del secolo scorso¹. E certo, altrettanto si può dire per gli studi dedicati all'opera di Gustav Klimt e di Egon Schiele, nonché a quella di Otto Weininger e persino all'incidenza che i temi della 'questione femminile' e della sessualità hanno avuto per quella cultura. Ci si potrebbe allora domandare se vi sia davvero ancora qualcosa di nuovo da dire: personalmente ritengo di sì, e proprio a ripartire dal tema della sessualità. Infatti, la sua importanza è stata pure spesso sottolineata e analizzata dagli studiosi, ma ciò che mi pare ancora poco indagato, e che è invece lo scopo di questo libro, è la circostanza che la riflessione sulla sessualità, presente in tutti gli artisti e gli intel-

¹ Sulla Vienna di fine secolo si vedano i classici W. M. Johnston, *The Austrian Mind. An Intellectual and Social History 1848-1938*, The University of California Press, Berkeley, CA 1972; A. Janik e S. Toulmin, *Wittgenstein's Vienna*, Simon & Schuster, New York 1973; C.E. Schorske, *Fin-de-Siècle Vienna. Politics and Culture*, Alfred A. Knopf, New York 1980. Si vedano, inoltre, almeno W.J. McGrath, *Arte dionisiaca e politica*, Einaudi, Torino 1986; C. Bertin, *La femme à Vienne au temps de Freud*, Tallandier, Paris 2009; E. Timms, *La Vienna di Karl Kraus*, il Mulino, Bologna 1989; N. Wagner, *Spirito e sesso. La donna e l'erotismo nella Vienna fin de siècle*, Einaudi, Torino 1990; M. Freschi, *La Vienna di fine secolo*, Editori Riuniti, Roma 1997; P. Gay, *Schnitzler's Century. The Making of Middle-Class Culture 1815-1914*, W.W. Norton & Company, New York-London 2002. Per una ricostruzione critica dell'espressione 'Vienna 1900' si veda infine S. Beller, *Introduction* a S. Beller (ed), *Rethinking Vienna 1900*, Berghahn Books, New York-Oxford 2001, pp. 1-27.

lettuali dell'epoca quand'anche inconsapevolmente, coincide con una riflessione sul sé, sulla propria identità, ossia su quell'*identità maschile* che non riesce a diventare oggetto esplicito d'indagine e deve passare, almeno inizialmente, per la riflessione sull'*altro* – in questo caso 'la donna'.

Nella Vienna *fin-de-siècle* tutti sembrano ossessionati dal bisogno di dire la propria verità sul sesso e sulla donna. La vuol dire Arthur Schnitzler, con i suoi drammi popolati di soldati, prostitute, borghesi, servette, *demi-mondaines*, ... tutti alla ricerca spasmodica di un piacere sessuale rapido, a buon mercato e il più possibile effimero, pronti a passare al più presto alla 'prossima volta'. E con lui la vogliono dire schiere di scrittori illustri, come Peter Altenberg e Karl Kraus, anche 'importando' a Vienna opere 'forti' se non proprio 'scandalose', come la *Salomè* di Oscar Wilde e i drammi di August Strindberg e di Frank Wedekind. Ma vuol dire la stessa verità anche Sigmund Freud, dall'alto della sua competenza di clinico e di fondatore di una scienza dell'anima destinata ad avere notevole fortuna. I suoi protagonisti sono 'anime malate' di ogni specie che raccontano i più strani sogni da cui lo psicoanalista riesce a desumere traumi sessuali del loro passato di bambini, governati da un'invariabile legge di natura, quel complesso di Edipo responsabile di ogni 'inversione', 'pervertimento' e 'nevrosi'. E infine, questa verità la vogliono dire schiere di medici, criminologi, storici, insomma d'intellettuali d'ogni genere e specie, che si concentrano tutti, però, su un unico tema dominante: la donna e la 'questione femminile'.

E certo la vuol dire anche l'arte, quand'anche in modo inconsapevole e con strumenti che fanno appello più all'immagine e all'immaginario, all'emotività più che alla razionalità – evocando più che argomentando. Gustav Klimt e la sua arte popolata di donne 'nuove', allo stesso tempo più avvicinati e più temibili, rappresentano un culmine di questa spasmodica indagine sul sesso, sulla sessualità e sui suoi protagonisti. In fondo, come si può desumere da un'analisi della *Nuda Veritas* (1899, Figura 1), dipinta per lo studio del paladino del 'modernismo', Hermann Bahr, quel che Klimt vuol rappresentare tramite l'apparente os-

sessione per il corpo e l'immagine femminile è 'soltanto la nuda verità', una verità che contrasta con quella ch'era ormai divenuta dominante sulla donna e sulla sessualità – e che continua a esserlo ancora oggi, nonostante quell'imperativo al 'politicamente corretto' che è stato più volte riproposto nel corso del Novecento e che nel nostro presente sembra essere, ma erroneamente, patrimonio acquisito.

In particolare, la verità di Klimt – e le conseguenze che saprà trarne il suo allievo Egon Schiele – contrasta con quella di un giovane aspirante filosofo, Otto Weininger, suicidatosi prima ancora di poter rivedere la sua opera fondamentale, peraltro destinata a un successo straordinario che la dice lunga sulla difficoltà di scardinare il potere degli stereotipi culturali, specie se sanzionati dalla nobilitazione della disciplina che incarna in Occidente il 'pensiero razionale' per eccellenza. Nel suo *Sesso e carattere* (1903) questo giovanotto di poco più di vent'anni, che si autodefinisce 'filosofo', pretende di aver detto la parola conclusiva sulla questione sessuale, sulla questione femminile, e in definitiva sulla donna e sul femminile, dopo averne indagato filosoficamente – vale a dire metafisicamente e con ben pochi riguardi per la 'nuda verità' – i principi ultimi. In realtà, invece, si tratta di poco più che di un'intelligente riflessione basata sulle conoscenze stereotipiche di un'epoca, che sfocia in una loro sistematizzazione in un tutto più o meno coerente per il quale si pretende una corrispondenza alla 'realtà per come essa è' e dunque alla Verità – non alla semplice 'verosimiglianza' o 'veridicità', si badi bene.

Ma infine qual è la nuda verità che tutti pretendono di aver scovato e portato allo scoperto? A dirla tutta, non si tratta di nulla di speciale, ma soltanto del fatto che le cose non stanno esattamente come sembrano nella Vienna del 1900. La società che ancora viene rappresentata dallo stesso Klimt per esempio in *Schubert al pianoforte* (1898, Figura 2), la cosiddetta 'buona società' che la classe borghese e alto-borghese pretende di aver non solo instaurato, ma anche equipaggiato con tutte le garanzie per la sua durata, nasconde una serie di problemi che la sua cornice dorata e spensierata riesce soltanto faticosamente a coprire.

E che dire dell'amore e della sessualità? Anche qui, l'ideale del matrimonio borghese fondato sull'amore romantico, sulla distinzione non solo fra i ruoli che uomini e donne assumono entro la sua cornice, ma anche e soprattutto fra un'essenza maschile e una femminile che determinano tutto un gioco di apparenze, seduzioni e rituali di corteggiamento, non riesce più a tenere nascosti i propri lati oscuri. Ricorrendo ancora a Klimt, un dipinto come *Amore* (1895, Figura 3), pur nella sua innegabile ed esplicita sensualità, offre un'immagine almeno in parte rassicurante del rapporto fra i sessi e della sessualità di per se stessa, perché tenuta sotto controllo entro i confini di una normalità appena costruita. Eppure, anche in questa a prima vista ideale rappresentazione, Klimt rende esplicito il lato oscuro della passione e dell'amore, ponendo sullo sfondo figure perlomeno allarmanti, che segnalano un'incapacità sociale di soddisfare il bisogno ormai impellente di cominciare a dire una qualche verità, anche se non ancora di affrontare la verità, come si vedrà.

Che questo bisogno fosse chiaramente avvertito dalla cosiddetta 'generazione dei figli' è testimoniato da uno di essi, Stefan Zweig, che nella sua autobiografia *Il mondo di ieri* (1942) dedica un capitolo illuminante alla sessualità nella Vienna della sua giovinezza, nel quale scrive fra l'altro che «l'Ottocento credette di poter mostrare soltanto quel che era sentimentale e sublime, non vero e scabroso»². E la verità era che la sessualità doveva rimanere un ambito assolutamente escluso dal discorso pubblico e *in* pubblico, soprattutto nel caso delle donne, perché «nel periodo pre-freudiano ci si accordò nel riconoscere l'assioma che un essere femminile non prova desideri fisici finché non è stato destato dall'uomo, il che non era ufficialmente permesso che nel matrimonio»³. Tutta-

² S. Zweig, *Il mondo di ieri*, Mondadori, Milano 1994, p. 62.

³ Ivi, p. 67. Con tutto il rispetto per Zweig, che qui sembra sottintendere che le cose cambiarono con Freud, si può invece ritenere che le teorie freudiane, certo potenzialmente sovversive rispetto all'ordine sessuale dominante, furono in realtà costruite tenendo lo sguardo concentrato sul 'maschile' definito in modo tradizionale e stereotipico, e in particolare sulla sua centralità in quanto elemento 'attivo', polo 'positivo' della sessualità.

via, mentre «la convenzione borghese cercava [...] di mantenere in vita la finzione che una donna di ‘buona famiglia’ non possedeva né doveva possedere sessualità prima del matrimonio [...] era tuttavia costretta ad ammettere l’esistenza di quegli stimoli in un giovanotto»⁴. Ciò dava origine a un doppio standard morale, che già Zweig deprecava ma cui siamo purtroppo abituati ancora oggi, per il quale la sessualità maschile era sostanzialmente accettata anche prima del matrimonio, ed era anzi necessario che ‘il giovanotto’ acquisisse le competenze necessarie per la prima notte di nozze, per così dire, ma sempre con la dovuta attenzione per la decenza e la rispettabilità.

Per far questo, naturalmente, era necessario escogitare le strategie più tortuose per evitare che tutti sapessero ciò che sapevano già, ma cui non si doveva pubblicamente nemmeno accennare. Una di queste strategie, in un’epoca in cui la masturbazione era ancora ritenuta la causa di malattie potenzialmente mortali⁵, era quella, come ci ricorda di nuovo Zweig, cui ricorrevano quei padri che «prendeivano a servizio una bella ragazza, alla quale toccava il compito di istruire praticamente il signorino»⁶, in modo che il tutto avvenisse entro la cornice della famiglia, in un luogo privato sottratto agli sguardi della ‘buona società’. L’altro tipo di rapporto ‘protetto’ sarebbe stato quello con un’amante mantenuta, ma ciò era possibile soltanto per chi fosse molto ricco, oppure quello con una donna sposata, che Zweig definisce «l’ideale amoroso letterario del tempo», ma che era piuttosto difficile da realizzare. Tutti gli altri metodi avevano a che fare con l’incontro con donne di classe ‘inferiore’, spinte in generale dalla miseria, benché certo si desse anche «la possibilità di relazioni con uno di quegli esseri anfibi che stavano mezzo dentro e mezzo fuori della società: attrici, ballerine, artiste, le sole donne ‘emancipate’ di quel tempo [e per ciò stesso già *prostitute*, FM]». Ma in definitiva la più diffusa «base della vita erotica extraconiugale rimaneva la prostituzione; questa rappre-

⁴ Ivi, p. 69.

⁵ Per un’interessante ricostruzione storica si veda T. Laqueur, *Sesso solitario. Storia culturale della masturbazione*, il Saggiatore, Milano 2007.

⁶ S. Zweig, *op. cit.*, p. 70.

sentava in certo modo il fosco sotterraneo al di sopra del quale si ergeva con sontuosa facciata l'edificio della società borghese»⁷.

Infatti, come ricorda Célia Bertin, alla fine dell'Impero vi erano a Vienna 40.000 prostitute, di cui soltanto 7.000 regolarmente registrate. A questo numero straordinariamente alto, va sommata un'ulteriore percentuale di donne (nel 1890 il 6,7%) che, pur lavorando come domestiche, possono essere considerate come vere e proprie 'schiave bianche'⁸. A parte qualsiasi altra considerazione che questa 'verità' potrebbe indurre a fare, la sua implicazione più importante è che ciò non metteva in gioco soltanto quella rispettabilità e decenza cui prima facevo riferimento, ma anche e soprattutto la salute e in definitiva la sopravvivenza dei giovani viennesi. Perché oltre «alla costrizione sociale che obbligava alla prudenza e al segreto, vi era un altro elemento che gettava un'ombra sin sugli istanti più teneri: la paura dell'infezione»⁹. È infatti nota l'altissima diffusione in special modo della sifilide fra i giovani viennesi (e non solo), che pagavano l'assenza di educazione sessuale contraendo malattie destinate a portarli alla tomba (e forse, prima, anche al manicomio). Questa realtà, a tutti tristemente nota anche se opportunamente nascosta, è un tratto caratteristico della riflessione delle avanguardie letterarie europee, per le quali «la sifilide era l'escrescenza di una società sessualmente malata, una società che sistematicamente sopprimeva il desiderio producendo così padri ansiosi e figli divisi e sfigurati. Nell'opera di scrittori come Ibsen, Stevenson, Hardy, Wells e Joyce i peccati dei padri non sono soltanto cupidigia e vizio, ma anche ignoranza, colpa, vergogna e paura»¹⁰.

È anche questa realtà di fatto della vita quotidiana a spingere nella direzione di una riflessione critica sulla 'generazione dei padri' che ne metta in discussione la tavola di valori, per dirla con Friedrich Nietzsche, ben noto a Vienna, in maniera

⁷ Tutte le citazioni ivi, p. 71.

⁸ Cfr. C. Bertin, *op. cit.*, p. 39.

⁹ S. Zweig, *op. cit.*, p. 75.

¹⁰ E. Showalter, *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*, Virago, London 2009, p. 199.

coerente e definitiva, dunque non a caso a partire dai costumi sessuali dell'epoca e dai presupposti che li indirizzano. Detto diversamente, la riflessione sulla sessualità che deriva per tutti da un'esperienza avvilente e pericolosa diviene il cardine sul quale far ruotare l'intero edificio della critica della cultura dominante e il tentativo di pensare un 'mondo nuovo'. Capolavori come *Girotondo* (1897) di Schnitzler portano sulla scena senza mezzi termini la vita segreta della società viennese, mettendola di fronte a uno specchio nel quale essa può vedere il proprio *doppio*, il proprio Mr. Hyde¹¹, con il quale è ormai necessario recuperare o ricostruire una qualche forma di rapporto armonico, pena l'autodistruzione. Che questo doppio sia pensato come un *es*, come qualcosa di non-conscio ma inevitabilmente presente, oppure come una colpa storica da mondare attraverso una qualche forma di ribellione, o di 'secessione', che conduca alla profonda modificazione o persino alla sostituzione della società contemporanea, oppure anche in altri possibili modi, non conta: l'operazione di smantellamento della cultura dei padri sembra per la generazione dei figli non ulteriormente rimandabile. E quest'operazione deve partire da uno 'svelamento' della questione sessuale, da un *discorso* sulla sessualità sulle cui dinamiche di costruzione e realizzazione tanto ha insistito, in tempi più recenti, Michel Foucault¹².

Dunque, totale ignoranza in materia sessuale e pericolo di contrarre malattie mortali comportano necessariamente una rivolta da parte della 'generazione dei figli'. Ma accanto a questi motivi, non va dimenticata la *crisi d'identità* che essi si trovarono a vivere senza conoscerne né l'origine, né le caratteristiche¹³. I giovani intellettuali avvertivano che si era creato uno scarto fra esigenze interiori e vita concreta e cercarono di comprenderne

¹¹ Il riferimento è qui, naturalmente, al celeberrimo personaggio creato da Robert Louis Stevenson nel suo *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* (1886).

¹² Cfr. M. Foucault, *La volontà di sapere. Storia della sessualità* I, Feltrinelli, Milano 2001.

¹³ Su questo tema si veda il bel libro di J. Le Rider, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, II ed., PUF, Paris 2000.

i motivi, nonché di proporre qualche soluzione. Ma essi non ebbero il coraggio, o non furono capaci, di portare fino in fondo il loro attacco al 'mondo di ieri', col risultato di peggiorare, se possibile, la propria condizione di nevrotici. Ecco, la riflessione sulla sessualità, che per loro s'incentra su una 'questione femminile' che nulla ha a che fare con le contemporanee rivendicazioni tese all' 'emancipazione della donna' (che viene piuttosto rifiutata) quanto piuttosto con l'*enigma donna*, va inserita in tale quadro per poterne comprendere origini e implicazioni. Questi intellettuali rifiutarono, ma più probabilmente – lo ripeto – non ne furono semplicemente capaci, di riflettere su se stessi quali 'uomini della crisi' e riversarono il proprio enorme potenziale intellettuale sulla metà del mondo che ancora non avevano sottoposto a indagini speculative: vale a dire sulla 'donna'. D'altra parte questa indagine, pur toccando principalmente il problema sessuale, non si limitava a questioni superficiali, ma tentava di comprendere, forse per la prima volta in maniera così penetrante, su che cosa si basi il rapporto fra i sessi, quali ne siano i caratteri e a quale fine esso debba tendere.

Si deve però purtroppo aggiungere che la riflessione sulla donna, condotta da *uomini* alla ricerca di una nuova identità, è stata viziata fin dal principio da un errore di atteggiamento. Sulla donna sessualmente libera questi uomini riversarono tutte le proprie aspirazioni, e vollero vederla come l'unico mezzo per salvarsi dalla distruzione. Ma non riuscirono mai a studiarla per quel che essa era, quanto piuttosto solo come figura ideale che non può né deve avere una corrispondenza nel mondo reale. Insomma, nessuno di questi uomini, almeno per quanto mi è dato sapere, chiese alle donne in carne e ossa di parlare, di spiegare, di discutere. La donna, perciò, fu solo un pretesto che diede modo agli uomini, dopo aver proiettato su di lei la propria angoscia esistenziale, di riflettere sulla propria condizione e di cercare soluzioni ai problemi più urgenti che si trovarono ad affrontare come individui. In questo senso, la donna è l'altro e il doppio che viene sottoposto a minuziosa indagine perché non si è in grado – non ancora – di concentrarsi sul sé: *la donna è l'altro*

come specchio del sé. È questo il motivo per il quale ho scelto di rendere centrale la *Nuda Veritas* (1899) di Klimt, e di usare lo specchio come una metafora del percorso che gli intellettuali e gli artisti viennesi si trovarono a fare per giungere alla fine a se stessi. Ma prima di arrivarvi, essi «viderò la rivoluzione sessuale soltanto nei termini dell'eterosessualità e dei ruoli delle donne. Potevano soltanto concentrarsi sulla 'donna' come il problema della moderna sessualità e non avevano alcun vocabolario con cui discutere la soggettività maschile»¹⁴.

Eppure, credo di poter dimostrare che perlomeno i letterati e gli artisti, se non gli 'scienziati' vincolati alle 'leggi' del pensiero razionale, intuirono fin dall'inizio che il problema non era la donna, bensì loro stessi. Schnitzler, in un altro dei suoi capolavori, *Anatol* (1892), inserisce uno scambio di battute illuminante fra i due personaggi di Max e Anatol: «Max – La donna è un enigma! / Anatol – Oh!!! // Max – Ma fammi finire di parlare! La donna è un enigma: – Così si dice! Ma che razza di enigma saremmo noi per la donna, se fosse abbastanza ragionevole da riflettere su di noi? // Anatol – Bravo, bravo!»¹⁵. Certo, qui l'accento è posto sull'irragionevolezza della donna, che per la sua 'naturalità' e 'semplicità' non si pone neanche il problema di se stessa, figuriamoci del suo altro, dell'uomo. E tuttavia, traspare una chiara intuizione, degna della grandezza di Schnitzler, che il problema sia ancora tutto da affrontare. Con un intento più denigratorio, e tuttavia senza riuscire a evitare un'intuizione sul sé che lasciò quasi del tutto intentata, anche Weininger percepisce che il problema non sta *altrove* ma *qui*, quando scrive: «*La donna come sfinge! Assurdità più grossa non è mai stata detta, né mai è stata raccontata una più grossa frottola. L'uomo è infinitamente più enigmatico, incomparabilmente più complesso.* Basta scendere

¹⁴ E. Showalter, *op. cit.*, p. 48.

¹⁵ A. Schnitzler, *Anatol. Anatol Größenwahn. Der Grüne Kakadu*, Reclam Stuttgart 1989, p. 66. In originale: «Max – Das Weib ist ein Rätsel! / Anatol – Oh!!! // Max – Aber ausreden lassen! Das Weib ist ein Rätsel: – So sagt man! Was für ein Rätsel wären wir erst für das Weib, wenn es vernünftig genug wäre, über uns nachzudenken? // Anatol – Bravo, bravo!».

per strada: non c'è viso femminile la cui espressione non ci sia subito chiara. Il registro dei sentimenti, degli stati d'animo della donna è così povero! Parecchi volti maschili invece ci danno da pensare a lungo e seriamente»¹⁶. Anzi, a dirla tutta, Weininger è proprio colui che più acutamente percepisce che il problema è il sé, l'uomo e il maschile, benché rifiuti – a mio avviso colpevolmente *in quanto filosofo* – di dedicarsi alla sua analisi, preferendo *dislocarlo* nelle figure della Donna e dell'Ebreo.

Dire la verità, tutta la verità, nient'altro che la verità sul sesso: questo, per riassumere, fu l'imperativo più ricorrente per la generazione degli intellettuali che possiamo ricondurre all'ormai consolidata espressione 'Vienna 1900'. E quale migliore rappresentazione delle molte sfaccettature di tale verità, delle sue luci e ombre, se non appunto il dipinto *Nuda Veritas* di Klimt? Nel 1897 egli era stato tra i co-fondatori della *Secessione* viennese, il cui motto era: «All'epoca la sua arte, all'arte la sua libertà», e nel 1898 aveva disegnato la tavola *Nuda Veritas* per la rivista secessionista *Ver Sacrum*, che differisce dal dipinto dell'anno successivo sia per il motto («Verità è fuoco e dire la verità significa illuminare e bruciare» – L. Schefer), che per alcuni particolari del disegno. Inoltre, nel 1898 Klimt aveva esposto alla seconda mostra della Secessione il dipinto *Pallade Athena* (Figura 4), nel quale si trova già la figura dai capelli e dal pube color rosso fuoco che costituisce il soggetto della *Nuda Veritas* (1899). In quest'ultima il motto è una frase di Schiller: «Se non puoi piacere a molti con le tue azioni e la tua arte, piaci a pochi. Piacere a molti è male». Esso indica un passaggio alla constatazione che dire la verità può costare all'artista l'e-marginazione, ma che vale comunque la pena di pagare questo

¹⁶ O. Weininger, *Sesso e carattere. Un'indagine sui principi*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1992, p. 265. Certo, in questo brano pare comunque di scorgere in Weininger perlomeno un impulso a quell'omosessualità che costituisce uno dei suoi bersagli polemici. Non si potrebbe, infatti, perlomeno sospettare che la maggiore profondità dei volti maschili dipenda non da loro stessi, quanto piuttosto dallo sguardo che ne viene attratto, e che tale attrazione abbia anche una qualche componente di tipo erotico che influenza fin dal principio il giudizio?

prezzo, perché dire la verità è per l'appunto il suo imperativo irrinunciabile. Ma l'elemento che maggiormente m'interessa qui è lo specchio cui la nuda verità pone di fronte lo spettatore: che cosa dovrebbe vedervi riflesso?

La risposta più immediata, ma non per questo anche la più vera, è: «Se stesso». La Nuda Verità suggerisce allo spettatore di guardarsi, di vedere la propria immagine riflessa, in qualche modo *il proprio doppio*. Ma suggerisce ancora, a mio avviso, di guardarsi *nudo* a sua volta, come *nuda* è la verità che si propone al suo sguardo in figura di donna. E allora la domanda si complica: cosa significa infatti vedere la verità nuda, non ricoperta da alcun velo di Maya, e cosa significa di conseguenza riflettersi in quello specchio in cui essa invita a vedersi nello stesso modo? E ancora: l'immagine che lo spettatore vedrà riflessa nello specchio è davvero la verità, tutta la verità e nient'altro che la verità su se stesso, o non piuttosto ancora una volta una sua immagine bisognosa di un ulteriore più profondo sguardo, quello della *riflessione* sul sé interiore? Queste domande sono in definitiva un invito a non soffermarsi sull'immagine più immediata e superficiale che la Verità offre di sé piuttosto impudicamente, bensì a considerare con più attenzione ciò che non è esplicitamente mostrato o detto, in una parola su ciò che *non c'è* perché velato dall'esplicito – la donna e lo specchio. Vedere soltanto la nuda verità potrebbe allora significare l'invito a oltrepassare l'immagine esplicita e quei suoi simboli, un *andare oltre* la donna e lo specchio. Personalmente, ed è questa la mia tesi, credo che sia proprio così: la Verità-Donna, lo specchio, l'artista maschio e lo spettatore (soprattutto maschio) sono coinvolti nella medesima ricerca di quella verità che oltrepassa l'immediatezza dell'immagine, e che allora, e solo allora, si mostra definitivamente e irrevocabilmente come 'soltanto la nuda verità'.

In definitiva, dunque, si potrebbe dire che andare oltre la donna e lo specchio significa anche andare *oltre l'uomo*, in una riflessione sull'identità maschile da parte degli uomini che si configura come lo stesso percorso che lo Zarathustra di Nietzsche predica come compito non più rimandabile nella contemporaneità. Aveva

scritto Nietzsche: «*Io vi insegno l'oltreuomo. L'uomo è qualcosa che deve essere superato. Che avete fatto per superarlo?*»¹⁷, facendo mettere sotto accusa da Zarathustra l'incapacità dei suoi contemporanei di riflettere su se stessi per inventare un nuovo tipo d'uomo, in grado di accettare le conseguenze del fatto che «Dio è morto». E aggiungeva, sempre per bocca di Zarathustra: «La grandezza dell'uomo è di essere un ponte e non uno scopo: nell'uomo si può amare che egli sia una *transizione* e un *tramonto* [...] Io amo colui che vive per la conoscenza e vuole conoscere, affinché un giorno viva l'oltreuomo. E così egli vuole il proprio tramonto»¹⁸. Per Zarathustra-Nietzsche, allora, l'unico scopo della verità è far scoprire all'uomo contemporaneo che è necessario andare oltre se stesso, diventare *altro*. E se ciò naturalmente significa molte cose, implica però anche la necessità di decostruire, come diremmo oggi, tutte le pretese verità che ci sono state tramandate, svelando il loro carattere di finzioni, per procedere in seguito alla costruzione di una nuova tavola di valori. In questo senso, perseguire la verità significa prima di tutto mettere in discussione tutte le verità ricevute in eredità dai predecessori, compresa la verità sul *sé* nella forma accettata a livello sociale e culturale.

Per tornare al discorso principale, se quel che ho detto in precedenza è perlomeno verosimile, allora la nuda verità non è quella resa esplicita dal dipinto, e anzi è proprio ciò che dev'essere superato per poter giungere infine alla scoperta di una verità ulteriore – la verità sul *sé* che la donna e lo specchio possono soltanto indicare con la loro immediata nudità e crudezza, ma che non possono davvero rappresentare. La *Nuda Veritas* non è

¹⁷ F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno (1883-1885)*, Adelphi, Milano 1993, *Prologo di Zarathustra*, p. 5. Ho modificato la traduzione del termine *Übermensch* da 'superuomo' a 'oltreuomo', a mio avviso più adeguata a rendere il senso in cui Nietzsche lo intendeva.

¹⁸ Ivi, p. 8. Per completezza, si può aggiungere che qui Nietzsche usa il termine neutro *Mensch* per indicare 'l'uomo', dunque nel senso di 'essere umano' che comprende anche 'la donna', anche se naturalmente nel seguito della citazione ci si riferisce grammaticalmente a un uomo maschio. Per quanto riguarda la sentenza nietzscheana «Dio è morto», si vedano gli aforismi 108, 125 e 343 de *La gaia scienza* (1882), Adelphi, Milano 1977.

dunque una *rappresentazione* della verità, non vuole proporre in immagine ciò che essa è, quanto piuttosto un invito rivolto allo spettatore a cercare *altrove*, a cercare nel sé a partire dalle sollecitazioni del suo offrirsi nuda, ma con in mano uno specchio. Il dipinto è una rappresentazione dell'*alterità* della donna che invita l'uomo a cercare dentro lo specchio la propria verità, è in definitiva un invito a cercare il sé a partire dalla riflessione sull'altro. Non è dunque la verità sulla donna il vero soggetto della rappresentazione di Klimt, quanto piuttosto la necessità di una ricerca sul sé dell'uomo che può essere realizzata soltanto a partire da un chiaro e deciso oscillare dello sguardo fra la donna e lo specchio, fra l'immagine della donna e l'immagine del sé maschile riflesso nello specchio. È per questo motivo che ho scelto di riferirmi proprio alla *Nuda Veritas* di Klimt come filo conduttore di questo libro, come l'immagine che non solo più esplicitamente di ogni altra mi è sembrata rappresentare sinteticamente lo spirito dell'epoca, ma che permette anche di delineare con maggiore chiarezza il percorso che gli intellettuali e gli artisti viennesi furono destinati faticosamente a coprire prima di poter arrivare a una più chiara, benché non definitiva, percezione del sé.

La verità rappresentata in *Nuda Veritas* è una donna nuda, i cui capelli e peli del pube sono non casualmente rosso fuoco, a evocare la capacità della verità di illuminare e bruciare, di aiutare a comprendere meglio se stessi e il mondo, ma pagando il prezzo di un sommovimento interiore che può essere indicato soltanto dalla sensazione a un tempo dolorosa e inequivocabilmente erotica del 'prendere fuoco'. La donna nuda è la verità del sesso e della sessualità, la verità di una corporeità che non ha mai smesso di contare per l'individuo occidentale, nonostante la dicotomia di cristiana e cartesiana memoria che oppone corpo e mente, con una chiara preferenza per quest'ultima come sede dell'umanità vera di ogni individuo, mentre il corpo rimane relegato alla sua matrice di materia e d'istintualità animale, e per ciò stesso d'inferiorità. Ma ormai non è più possibile identificare direttamente donna, materia, istintualità e animalità senza che sorga il dubbio sulla capacità euristica di questa semplificazione. Ecco allora emergere l'esigenza

dello specchio, di una rinnovata riflessione del sé *nello* specchio e *tramite* lo specchio per ritrovare un'armonica (dis)soluzione per una dicotomia che non è più possibile giustificare. Di ciò, con tutti i suoi problematici esiti, si occupa nello stesso periodo la nascente psicoanalisi, e Freud – uno dei suoi padri – dimostra inequivocabilmente con la sua *Interpretazione dei sogni* (1900) che esiste una sorta di 'vita parallela' latente in ognuno di noi, una vita che affonda le radici in un passato di bambini nel quale si compiono dinamiche di sviluppo sessuale nient'affatto lineari e prive di ostacoli. La 'scoperta' dell'*es*, dell'inconscio o non-conscio, è dirompente per la stabilità del sé dei contemporanei, e nello stesso tempo apre a possibilità che la 'scienza' psicoanalitica non riesce (per fortuna) del tutto a controllare attraverso una teoria che ne esorcizzi il potenziale eversivo e sovversivo, tramite la sua trasformazione in un elemento incorporato, e perciò stesso neutralizzato, in un più vasto 'sistema della personalità'.

Sembra allora che esistano davvero tutte le condizioni per una riflessione approfondita e fruttuosa sull'identità maschile nella Vienna del 1900. Tuttavia, avere a disposizione uno specchio non significa specchiarsi, e avere la possibilità di riflettere sul proprio sé non implica che ciò accada, ovvero che accada per tutti nello stesso modo. È ciò che vogliono indagare i tre capitoli successivi del libro, proprio a partire dalla metafora dello specchio. I tre personaggi che considero affrontano lo specchio in modo diverso, per motivi che possono essere a un tempo personali e culturali, ma dei quali qui poco interessa. Quel che interessa è piuttosto considerare questi tre modi come approcci diversi alla ricerca sul sé che se da un lato possono essere collocati su una linea di sviluppo storico-ideale, dall'altro costituiscono tre modalità sempre simultaneamente presenti, il che significa possibili anche nella nostra contemporaneità. Weininger, posto di fronte a uno specchio che era ormai impossibile evitare, ne nega l'esistenza, cercando di dimostrare attraverso il suo lavoro filosofico che le cose stanno proprio come sembrano e che dunque non è necessario andare oltre. Della nuda verità egli vede soltanto la sua figura di donna, invitante e lussuosa, e ne ha paura come si ha paura di un abisso

che non abbiamo strumenti per affrontare: è il serpente arrotolato intorno ai piedi della figura nel dipinto ciò che immagino potesse catturare l'attenzione di quel giovane aspirante filosofo. Ma la negazione dello specchio comporta un prezzo da pagare, ossia l'impossibilità di comprendere qualcosa di più sul sé, certo qualcosa di forse terrificante e – tuttavia – *soltanto la nuda verità*.

Klimt è colui che dipinge lo specchio, e per quanto inconsapevole possa essere stata questa scelta (peraltro ripetuta) credo sia lecito presupporre che essa fosse il risultato di un bisogno impellente di riflettere sulla sessualità anche come modo di comprendere meglio se stesso e la sua arte. In Klimt il tentativo è quello di comprendersi attraverso l'ossessiva indagine del proprio *altro*, che diventa il fulcro dell'intera attività artistica, proposto e riproposto in forme sempre nuove e diverse e tuttavia tutte incentrate sullo stesso soggetto ricorrente: la donna. Ma in Klimt la donna è sempre anche direttamente connessa alla sessualità e al sesso, e le donne dipinte sono donne che in un modo o nell'altro hanno a che fare con la sensualità e l'erotismo, quando non con la sessualità esplicita – *sono sempre anche donne come femmine*. In breve, la donna e la sessualità sono i due temi centrali dell'opera klimtiana, e tuttavia a mio avviso essi celano una ricerca più profonda, benché mai del tutto esplicita, sul sé. Posto di fronte allo stesso specchio che ha dipinto, Klimt si guarda attraverso un velo, appuntando piuttosto lo sguardo sul soggetto femminile che lo reca in mano, e scegliendo di partire dalle suggestioni che tale soggetto fa scaturire senza avere il coraggio di svelare cosa si celi *nello* e *oltre* lo specchio.

Questo sarà piuttosto il compito del suo allievo Schiele, che lo accetterà in eredità come il compito di togliere il velo allo specchio e di *interrogarlo*. Interrogare lo specchio significa però interrogare direttamente il sé, e non è dunque un caso che una parte consistente dell'opera di Schiele sia costituita da autoritratti (e anche da ritratti maschili, che Klimt invece non dipingeva). Schiele dipinge guardandosi direttamente nello specchio, interrogando la propria figura, spesso distortendola e accompagnandola con il proprio *doppio*, dividendo così la sua immagine

riflessa. Egli dipinge se stesso, l'uomo, anche quando dipinge donne, nel senso che a questo punto la donna e la sessualità femminile appaiono esplicitamente osservate e rappresentate come *altro*, mentre l'attenzione si sposta sulla propria sessualità, il che significa anche sull'autoerotismo, in una parola sulla masturbazione come forma d'interrogazione del sé. Soltanto a questo punto la nuda verità si svela definitivamente come verità su un sé in frammenti, ancora tutto da ricostruire perché non ancora compreso, e forse destinato a rimanere incomprensibile per lo stesso soggetto. E soltanto a questo punto la *Nuda veritas* potrebbe finalmente trasformare il suo enigmatico mezzo-sorriso in un'aperta risata, essendo finalmente chiaro che non esiste un 'enigma donna' più di quanto non esista un 'enigma uomo', perché in definitiva essi si risolvono entrambi nell'*enigma del sé*. Di questo sviluppo, che lascio al lettore definire come una linea, una parabola, o anche soltanto un circolo di cui ogni punto può costituire contemporaneamente un inizio o una fine, vogliono essere una semplice illustrazione i capitoli successivi, cui altre e diverse descrizioni potrebbero essere affiancate anche nell'oggi.

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di novembre 2020