Arnold Schoenberg, *Der rote Blick* (Lo sguardo rosso, 1910):

analisi dell'opera nel contesto dell'espressionismo viennese (1908–1912)

di Gianluca Di Donato

Der rote Blick (Lo sguardo rosso), dipinto nel 1910 da Arnold Schoenberg (1874–1951), è un olio su cartone di dimensioni ridotte (32 × 25 cm) conservato presso la Städtische Galerie im Lenbachhaus di Monaco, che costituisce un esempio significativo dell'espressionismo viennese della prima decade del Novecento, momento cruciale nella dissoluzione delle convenzioni rappresentative in pittura e nella disgregazione del sistema tonale in musica.

Sebbene Schoenberg sia principalmente noto per lo sviluppo del metodo dodecafonico e per il suo ruolo nella dissoluzione (o, come affermò, *emancipazione*) del sistema tonale tradizionale, tra il 1908 e il 1912 egli produsse circa sessantacinque dipinti a olio e duecento disegni, la cui produzione, ancorché meno conosciuta rispetto all'opera musicale, riveste importanza per la comprensione dell'espressionismo viennese, in quanto documenta la convergenza tra ricerca visiva e sperimentazione sonora nella medesima personalità creativa.

Il presente studio esamina *Der rote Blick* analizzando la relazione tra la produzione pittorica di Schoenberg e la fase più radicale della sua ricerca musicale, contestualizzando l'opera nell'ambito dell'espressionismo viennese attraverso il dialogo con artisti quali Oskar Kokoschka (1886–1980), Egon Schiele (1890–1918) e Richard Gerstl (1883–1908).

Contesto biografico e crisi del 1908

Per comprendere adeguatamente *Der rote Blick* è necessario considerare gli eventi biografici del 1908, anno in cui, sebbene Schoenberg avesse iniziato a dipingere nel 1907, si verificò una crisi personale significativa che avrebbe condizionato profondamente la sua produzione artistica successiva.

Nel 1908 Mathilde Schoenberg (1877–1923)[1] abbandonò temporaneamente il coniuge e i due figli per intraprendere una relazione con Richard Gerstl, giovane pittore che Schoenberg aveva invitato nella propria casa dal 1906 per ricevere lezioni di pittura, e che, artista di notevole talento e tra i primi esponenti dell'espressionismo a Vienna, aveva sviluppato tra il 1906 e il 1908 un rapporto professionale e personale intenso con Schoenberg, realizzando ritratti della cerchia schoenberghiana caratterizzati da una gestualità pittorica libera e da un uso emotivo del colore che anticipava le acquisizioni successive dell'espressionismo viennese.

Nell'agosto del 1908, durante una villeggiatura estiva a Gmunden sul lago Traunsee, emerse la relazione tra Mathilde e Gerstl, cosicché Mathilde rientrò successivamente presso il marito, mentre

nel novembre 1908 Richard Gerstl, all'età di venticinque anni, si tolse la vita circondato dalle proprie tele, evento che determinò in Schoenberg una crisi psicologica profonda, interpretata da alcuni studiosi come catalizzatore della produzione pittorica intensiva di questo periodo, che avrebbe assunto funzione di elaborazione del trauma e strategia di gestione dello stato depressivo, configurandosi come necessità psichica piuttosto che come dilettantismo artistico.

Il 1910: anno degli autoritratti e degli «sguardi»

Il 1910 costituisce un anno cruciale nella produzione pittorica di Schoenberg, con la realizzazione di oltre quaranta autoritratti — dato che undici dei dodici autoritratti datati recano l'anno 1910, testimoniando la concentrazione temporale dell'attività —, tra cui il *Blue Self-Portrait* (febbraio 1910), l'*Autoritratto verde* (ottobre) e *Der rote Blick* (ottobre), oggetto della presente analisi.

La serie degli autoritratti presenta caratteristiche specifiche riconducibili a una distinzione terminologica operata dallo stesso Schoenberg, il quale differenziava tra autoritratti propriamente detti — che rappresentano il volto riconoscibile del compositore secondo convenzioni ritrattistiche — e opere che definiva *Blicke* (sguardi) e *Visionen* (visioni), laddove gli «sguardi» enfatizzano l'atto percettivo concentrandosi sugli occhi come organo che osserva e scruta, mentre le «visioni» rappresentano apparizioni o stati allucinatori.

Der rote Blick appartiene alla categoria degli «sguardi», cosicché l'opera non costituisce tanto un ritratto — inteso come riproduzione fisionomica — quanto la rappresentazione di uno sguardo come presenza autonoma e intenzionalità visiva indipendente dal soggetto ritratto.

La mostra presso Hugo Heller e la ricezione critica

Nell'ottobre 1910 il libraio e gallerista viennese Hugo Heller (1870–1923)[2] organizzò presso la propria galleria un'esposizione di circa quaranta dipinti di Schoenberg, rappresentando la prima occasione espositiva pubblica per l'artista come pittore, che suscitò una ricezione critica prevalentemente negativa, estendendo alla produzione pittorica l'ostilità che la critica viennese già riservava alla sua musica, sebbene alcune voci espressero valutazioni più articolate.

Elsa Bienenfeld (1877–1942)[3], critica musicale del *Neues Wiener Journal*, scrisse il 9 ottobre 1910 una recensione che merita attenzione per la comprensione della ricezione contemporanea, osservando che non riteneva opportuno interpretare i dipinti nell'ambito delle ipotesi psicologiche dell'«audizione colorata», poiché l'artista intendeva comunicare, anche attraverso il medium pittorico, la propria percezione di persone e stati d'animo in forma di impressioni rapidamente fissate, approccio che risultava molto personale e originale ma altrettanto disturbante.[4]

Bienenfeld proseguì rilevando che Schoenberg aveva dichiarato, a proposito di uno dei movimenti del suo quartetto, che vi si percepiva una sensazione simile allo scoppio di una vena nel cervello, e che in diversi di questi dipinti si percepiva una tensione estrema che sembrava voler esprimere tale condizione fisica, cosicché l'immaginazione che concepiva tali opere appariva inquietante, facendo emergere improvvise illuminazioni fino all'elementare ed enigmatico dell'esistenza — non dipinti convenzionali, dunque, ma confessioni dirette di un'anima tormentata.[5]

Analisi formale e iconografica

Der rote Blick presenta un volto frontale che emerge da uno sfondo bruno-ocra indeterminato privo di alcun contesto spaziale riconoscibile, laddove le dimensioni ridotte del dipinto (32 × 25 cm) suggeriscono un'esecuzione privata, sebbene l'impatto visivo risulti rilevante grazie alla concentrazione compositiva che vede la testa occupare quasi tutta la superficie disponibile, con l'omissione di corpo e collo e la focalizzazione sul volto, e in particolare sugli occhi, che diventano l'elemento centrale e sede dell'intenzionalità visiva dell'opera.

Gli occhi sono circondati da zone cromatiche rosse intense che si estendono come una maschera sulle orbite, producendo un effetto visivo che suggerisce bruciatura o stigmatizzazione, mentre il rosso impiegato non corrisponde a colorazioni naturalistiche ma possiede valenza espressiva e simbolica, cosicché il resto del volto risulta appena accennato — il naso è reso mediante una linea, la bocca mediante una traccia scura sottile, le orecchie non sono rappresentate, i capelli sono suggeriti da poche pennellate —, riducendo la rappresentazione agli elementi essenziali secondo una logica di sottrazione che privilegia l'intensità espressiva rispetto alla completezza descrittiva.

La tecnica pittorica è immediata e gestuale, con pennellata rapida e senza elaborazione accademica o virtuosismo tecnico, cosicché, valutato secondo criteri accademici tradizionali, il dipinto presenta carenze tecniche evidenti come rilevato dalla critica contemporanea, tuttavia tale immediatezza tecnica produce un'efficacia espressiva diretta che si configura come conseguenza della condizione di autodidatta del pittore Schoenberg, che opera senza mediazioni tecniche convenzionali privilegiando l'urgenza comunicativa rispetto alla perizia esecutiva.

Parallelismo tra pittura e musica: l'emancipazione della dissonanza

La simultaneità tra la produzione pittorica di Schoenberg e la fase più radicale della sua ricerca musicale è significativa in quanto entrambi i registri rispondono alla stessa necessità espressiva di liberazione dalle convenzioni, necessità che nell'estate del 1908 — mentre si verificavano gli eventi biografici precedentemente descritti — trovò manifestazione nella composizione del Secondo Quartetto per archi op. 10, opera che rappresenta il superamento definitivo della tonalità mediante

l'indicazione «senza tonalità d'impianto» nel quarto movimento, che conclude con il verso «*Ich fühle Luft von anderem Planeten*» (Sento l'aria di un altro pianeta) tratto da Stefan George (1868–1933), verso che acquisisce valore programmatico per la poetica schoenberghiana del periodo.

Nel 1909 Schoenberg compose i Tre Pezzi per pianoforte op. 11 e i Cinque Pezzi per orchestra op. 16, opere che consolidano il metodo atonale, mentre nel 1912 compose *Pierrot Lunaire* op. 21, che costituisce il culmine dell'espressionismo musicale, cosicché la produzione pittorica più intensa coincide cronologicamente con questo periodo di sperimentazione musicale radicale, configurando entrambe le pratiche artistiche come risposte a una medesima necessità di emancipazione espressiva.

In musica, Schoenberg definì questo processo «emancipazione della dissonanza», intendendo l'abolizione del sistema tonale tradizionale basato su rapporti gerarchici tra consonanza e dissonanza, cosicché tutte le sonorità acquisivano pari dignità espressiva, mentre in pittura l'espressionismo operava una liberazione analoga attraverso l'abbandono della rappresentazione naturalistica e dell'equilibrio formale accademico in favore di una deformazione che esprimesse direttamente stati psichici interiori, analogia che Schoenberg teorizzò esplicitamente nell'*Harmonielehre* (1911), affermando che l'arte deve esprimere necessità interiori e non conformarsi a regole esterne.

Il concetto di emancipazione della dissonanza possiede implicazioni che trascendono il dominio musicale, configurandosi come affermazione che tutti i contenuti espressivi — inclusi quelli disturbanti o «brutti» secondo criteri convenzionali — possiedono legittimità artistica, cosicché in pittura ciò corrisponde all'abbandono dell'ideale di bellezza armoniosa in favore della verità espressiva anche quando tale verità è disturbante, principio che *Der rote Blick* esemplifica in quanto l'opera non è «bella» secondo criteri convenzionali né tecnicamente virtuosistica, ma esprime un contenuto psichico autentico attraverso l'immediatezza della sua realizzazione.

Inserimento nell'espressionismo viennese

Der rote Blick si inserisce nel contesto dell'espressionismo viennese — movimento sviluppatosi tra il 1908 e il 1918 circa, parallelamente alla dissoluzione dell'impero austro-ungarico, e caratterizzato dalla rappresentazione di stati psichici estremi, traumi, alienazione e crisi identitarie — accanto alle opere di Gerstl, Kokoschka e Schiele, sebbene la produzione pittorica di Schoenberg mantenga caratteristiche specifiche, in particolare l'assenza di formazione accademica e la funzione terapeutico-espressiva della pratica pittorica.

Richard Gerstl fu figura centrale per lo sviluppo di Schoenberg pittore, in quanto i suoi dipinti del 1907–1908 presentano una gestualità pittorica libera e un uso non naturalistico del colore che

anticipano gli sviluppi successivi dell'espressionismo viennese, mentre Oskar Kokoschka realizzò tra il 1909 e il 1914 una serie di ritratti psicologici caratterizzati da deformazione espressiva e uso drammatico del colore, esponendo nel 1908 alla *Kunstschau* viennese opere che suscitarono scandalo, ed Egon Schiele sviluppò un linguaggio caratterizzato da linee nervose, corpi deformati e tensione sessuale esplicita, cosicché i suoi autoritratti presentano analogie con quelli di Schoenberg nella rappresentazione di stati psichici frammentati.

Il dialogo con Kandinsky e il Cavaliere Azzurro

Nel gennaio 1911 Wassily Kandinsky (1866–1944), dopo aver assistito a un concerto di musiche di Schoenberg a Monaco, gli scrisse una lettera esprimendo entusiasmo per la consonanza tra la propria ricerca pittorica verso l'astrazione e la ricerca musicale di Schoenberg verso l'atonalità,[6] cosicché si sviluppò tra i due artisti un carteggio intenso e una collaborazione che portò Schoenberg a contribuire all'*Almanacco del Cavaliere Azzurro* (*Der Blaue Reiter Almanach*), pubblicato da Kandinsky e Franz Marc (1880–1916) nel 1912, nel quale furono riprodotti tre dipinti di Schoenberg — *Vision*, *Blick* e *Selbstportrait* —, manifesto dell'arte d'avanguardia che superava i confini tra le discipline artistiche.

Kandinsky riconobbe nei dipinti di Schoenberg una ricerca analoga alla propria — la liberazione da convenzioni rappresentative in favore dell'espressione diretta di necessità interiori —, posizione teorizzata nel trattato *Dello spirituale nell'arte* (1911), in cui affermava che l'arte deve esprimere la necessità interiore dell'artista e non imitare forme esterne, principio condiviso da Schoenberg che nella prefazione all'*Harmonielehre* (1911) scrisse che l'artista deve essere guidato unicamente dalla necessità interiore, configurando l'emancipazione della dissonanza come correlato musicale dell'astrazione pittorica kandiskiana.

L'interruzione della pratica pittorica

Dopo il 1912 Schoenberg cessò progressivamente di dipingere. Le ragioni furono molteplici: la pittura aveva esaurito la sua funzione terapeutica nel superamento della crisi del 1908-1910; l'attenzione del compositore si concentrò sulla sistematizzazione del metodo dodecafonico, processo che richiese energie creative considerevoli. Secondo alcuni studiosi, anche la ricezione negativa della mostra del 1910 può aver contribuito alla decisione, nonostante Schoenberg dichiarasse pubblicamente di non curarsi del giudizio del pubblico. Dopo il 1914, con lo scoppio della Prima Guerra Mondiale, il contesto culturale viennese si trasformò radicalmente, coinvolgendo negli eventi bellici molti degli artisti dell'espressionismo viennese — Gerstl, come detto, era già morto nel 1908, Schiele morì nel 1918, Kokoschka fu gravemente ferito al fronte —

, mentre Schoenberg fu arruolato nell'esercito austro-ungarico nel 1915 sebbene venisse congedato per motivi di salute nel 1917, cosicché il momento storico che aveva reso possibile l'espressionismo viennese giunse al termine con la fine della guerra e la dissoluzione dell'impero.

La riscoperta: 1949–1991

I dipinti di Schoenberg rimasero per decenni in una posizione marginale nella storia dell'arte, considerati principalmente curiosità biografiche piuttosto che opere autonome, cosicché, sebbene nell'ottobre 1949 Otto Kallir (1894–1978)[7], gallerista a New York, avesse scritto a Schoenberg proponendo un'esposizione dei suoi dipinti, il progetto non si realizzò prima della morte del compositore nel 1951.

La rivalutazione critica significativa avvenne nel 1984, quando Otto Kallir organizzò presso la Galerie St. Etienne a New York una mostra dal titolo «*Arnold Schoenberg's Vienna*», che presentava sessantasei opere, dipinti di Schoenberg ma anche di Gerstl, Gustav Klimt (1862–1918), Kokoschka e Schiele, fornendo una ricostruzione del contesto dell'espressionismo viennese e accompagnata da un catalogo curato da Jane Kallir (n. 1954),[8] figlia adottiva di Otto, cosicché da quel momento i dipinti di Schoenberg iniziarono a essere considerati contributi significativi alla storia dell'espressionismo — non capolavori in senso tecnico ma documenti autentici di un'epoca e testimonianze di una crisi personale e culturale che segnò il primo Novecento.

Nel 1991 fu pubblicato il catalogo ragionato definitivo, *Arnold Schönberg: Das bildnerische Werk*, a cura di Thomas Zaunschirm (n. 1950),[9] che documentò settantasei oli e oltre duecento disegni, cosicché l'opera pittorica di Schoenberg entrò definitivamente nella storiografia artistica come testimonianza del fenomeno dell'artista che opera in molteplici discipline e della convergenza tra ricerche espressive in mezzi differenti.

Conclusioni

Der rote Blick rappresenta un caso di studio rilevante in quanto testimonia il fenomeno dell'artista che opera in molteplici discipline, laddove Schoenberg, pur non possedendo formazione accademica in pittura, fu condotto a questa pratica dalla necessità espressiva, sollevando questioni teoriche relative alla definizione di competenza artistica e alla relazione tra abilità tecnica e autenticità espressiva.

L'opera documenta inoltre la relazione tra produzione artistica e trauma biografico, configurando la funzione terapeutica dell'arte come tema di interesse per studi interdisciplinari che coinvolgono storia dell'arte, psicologia e psicoanalisi, laddove *Der rote Blick* esemplifica i principi dell'espressionismo come movimento artistico che non costituisce uno stile decorativo ma emerge

da una crisi della coscienza europea all'inizio del Novecento, rappresentando la presa d'atto della fragilità dell'individuo nella modernità e la necessità di esprimere verità psichiche senza mediazioni convenzionali.

L'opera testimonia inoltre l'analogia tra ricerche artistiche in mezzi espressivi differenti, in quanto l'emancipazione della dissonanza in musica e la deformazione espressionista in pittura rispondono a un impulso comune di liberazione dell'espressione da convenzioni che falsificano l'esperienza autentica, cosicché il titolo stesso dell'opera — *Der rote Blick* (Lo sguardo rosso) — merita attenzione poiché il termine tedesco *Blick* indica non un organo ma un atto, l'atto del guardare, cosicché l'opera non rappresenta semplicemente occhi ma uno sguardo attivo che implica intenzionalità e relazione.

Nella fenomenologia della percezione, lo sguardo implica intenzionalità e relazione, cosicché nel dipinto di Schoenberg il soggetto rappresentato non è oggetto passivo della percezione dello spettatore ma soggetto che osserva e interroga, creando una dinamica percettiva inversa in cui non lo spettatore guarda il dipinto ma il dipinto guarda lo spettatore, inversione che produce un effetto di disagio documentato dalle testimonianze critiche contemporanee, mentre lo sguardo rappresentato nell'opera porta i segni di un'esperienza traumatica — il tradimento coniugale, la morte di Gerstl, la crisi identitaria —, cosicché l'opera conservata presso la Städtische Galerie im Lenbachhaus di Monaco continua a produrre tale effetto dopo oltre un secolo, testimoniando la capacità dell'arte di comunicare esperienze psichiche universali al di là del contesto storico specifico.

Note

[1] Mathilde Schoenberg, nata Zemlinsky, soprano e sorella del compositore Alexander von Zemlinsky (1871–1942), sposò Arnold Schoenberg nel 1901.

[2] Hugo Heller, libraio, editore e gallerista viennese, gestì una galleria nella Bauernmarkt che fu importante centro di diffusione dell'arte contemporanea a Vienna.

[3] Elsa Bienenfeld, musicologa e critica musicale austriaca, fu tra le prime donne a conseguire un dottorato in musicologia presso l'Università di Vienna (1903).

[4] Elsa Bienenfeld, *Neues Wiener Journal*, 9 ottobre 1910, p. 9.

[5] *Ibidem.*

[6] Jelena Hahl-Koch (cur.), *Arnold Schoenberg, Wassily Kandinsky: Letters, Pictures and Documents*, London – Boston, Faber & Faber, 1984, pp. 19–23.

[7] Otto Kallir, nato Nirenstein, critico d'arte e gallerista austriaco naturalizzato americano, fondò la Galerie St. Etienne a New York nel 1939 dopo l'emigrazione forzata dall'Austria.

[8] Jane Kallir, storica dell'arte specializzata in espressionismo austriaco e tedesco, dirige attualmente la Galerie St. Etienne a New York.

[9] Thomas Zaunschirm, storico dell'arte austriaco, specializzato nell'opera visiva di Arnold Schoenberg.

Bibliografia

Adorno, Theodor W. 1949. *Philosophie der neuen Musik*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck). Trad. it. *Filosofia della musica moderna*. Torino: Einaudi, 1959.

Covre, Jolanda Nigro. 2005. *Der Blaue Reiter*. Collana Art Dossier, n. 194. Firenze: Giunti Editore.

Hahl-Koch, Jelena (cur.). 1984. *Arnold Schoenberg, Wassily Kandinsky: Letters, Pictures and Documents*. London – Boston: Faber & Faber. Trad. it. *Arnold Schoenberg, Wassily Kandinsky: Lettere, immagini e documenti*. Torino: Einaudi, 1991.

Harrison, Thomas J. 1996. *1910: The Emancipation of Dissonance*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press. Trad. it. *1910. L'emancipazione della dissonanza*, trad. di Marco Codebò e Federico Lopiparo. Roma: Editori Internazionali Riuniti, 2014.

Kallir, Jane. 1984. *Arnold Schoenberg's Vienna*. New York: Galerie St. Etienne / Rizzoli.

Kandinsky, Wassily. 1912. *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*. München: Piper Verlag. Trad. it. *Lo spirituale nell'arte*, a cura di Elena Pontiggia. Milano: SE, 2005.

Kandinsky, Wassily; Marc, Franz (cur.). 1912. *Der Blaue Reiter Almanach*. München: Piper Verlag. Ed. documentaria: Klaus Lankheit (cur.). München: Piper, 1965. Trad. it. *Almanacco del Cavaliere Azzurro*. Milano: SE, 1988.

Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard. Trad. it. *Fenomenologia della percezione*, trad. di Andrea Bonomi. Milano: Il Saggiatore, 1965; nuova edizione: Milano: Bompiani, 2003.

Salvetti, Guido. 1991. «La nascita del Novecento». In *Storia della Musica*, vol. 10: *Il Novecento I*, 1–78. Torino: EDT.

Samson, Jim. 1977. *Music in Transition: A Study of Tonal Expansion and Atonality, 1900–1920*. New York: W.W. Norton.

Schoenberg, Arnold. 1911. *Harmonielehre*. Wien – Leipzig: Universal Edition. Terza edizione ampliata: Wien: Universal Edition, 1922. Trad. it. *Manuale di armonia*, riduzione e trad. di Giacomo Manzoni. Milano: Il Saggiatore, 1963.

Schoenberg, Arnold. 1950. *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, a cura di Dika Newlin. New York: Philosophical Library. Edizione ampliata: a cura di Leonard Stein, trad. di Leo Black. London: Faber & Faber, 1975; Berkeley: University of California Press, 1975. Trad. it. *Stile e idea*, con un saggio di Luigi Pestalozza. Milano: Feltrinelli, 1975.

Schorske, Carl E. 1980. *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture*. New York: Alfred A. Knopf. Trad. it. *Vienna fin de siècle: la culla della cultura mitteleuropea*, trad. di Riccardo Mainardi. Milano: Bompiani, 1991.

Zaunschirm, Thomas (cur.). 1991. *Arnold Schönberg: Das bildnerische Werk / Paintings and Drawings*. Klagenfurt: Ritter Verlag.