

LA MOSTRA. Parigi espone le tele «sperimentali» del padre della musica atonale

Schönberg e la pittura dodecafonica

Per molti anni Arnold Schönberg, padre della musica atonale, si dedicò alla pittura trasferendo sulla tela le teorie che applicava all'armonia musicale. Ora Parigi dedica una grande mostra a queste «visioni» poco conosciute.

MARIA GRAZIA RESSINA

PARIGI. Il giorno di Capodanno 1911, in un concerto a Monaco, Kandinsky ascolta per la prima volta le composizioni atonali di Schönberg, i quartetti per archi e i brani per pianoforte op. 10-11 e il pezzo per orchestra titolato *Colori* op. 16. L'impressione ricavata è così forte che ne trae a caldo l'olio *Impressione, Concerto*, dove la chiarezza nera del pianoforte conduce al diapason il dilagante giallo che avvolge le sagome degli ascoltatori, in una visualizzazione della squillante risonanza della partitura.

L'intuizione di Kandinsky

L'analogia fra le due esperienze è così evidente, da far scrivere al pittore Franz Marc, anch'egli presente alla serata, che in Schönberg ogni singolo suono ha una propria autonomia così come, sulla tela, le saltellanti macchie cromatiche di Kandinsky. La dissonanza, all'epoca tanto sprogata in contrasti gli artisti, è soltanto una consistenza di note, ancora pure e primordiali, non collegate fra di loro.

Avviato da Kandinsky, inizia fra i due un fitto scambio epistolare che rivela inaspettate tangenze a livello di riflessione teorica, fra lo scritto *Lo spirituale nell'arte*, appena redatto dal pittore, e il *Manuale di armonia*, quasi ultimato da Schönberg. Ma, soprattutto, grande è la sorpresa di Kandinsky nello scoprire che anche Schönberg è pittore, e di opere così valide tanto da volerle inserire nella prima mostra del gruppo de *Il Cavalier azzurro*, organizzata a Monaco nel dicembre 1911. Tale attività non era marginale, se si pensa che Schönberg, in quegli anni, era convinto di poter fare della ritrattistica una seconda professione e che in questo senso aveva già acquisito una certa notorietà a Vienna. La parabola di Schönberg pittore è breve quanto intensa: si svolge fra il 1906 e il 1912, e annovera una produzione di circa 70 quadri e più di un centinaio di acquarelli. Più della metà di questo lascito, di massima appartenente agli eredi, è ora esposta, fino al 3 dicembre, in una mostra aperta a Parigi, al Musée d'Art Moderne, nell'ambito di una serie di

manifestazioni che celebrano il musicista con concerti e riallestimenti operistici (fra cui il *Mosé e Aroñne*, dall'8 al 18 novembre).

Retrospectivamente, Schönberg si rimprovererà una tecnica difettosa, fatto che gli avrebbe impedito di esprimersi in pittura, nonostante il medesimo impulso interiore, con la pregnanza permessagli, invece, dal tirocinio musicale. Ma Schönberg non era autodidatta, come amava definirsi; probabilmente era stato iniziato al mestiere dal sodalizio stabilito con il pittore Richard Gerstl, artista tanto più intenso del maestro Klimt nella denudante incisività del segno, e tanto più corroso del coetaneo Kokoschka nella dispregiazione della forma-colore. È tutto il nucleo forte dell'opera figurativa di Schönberg sembra scaturire dal dramma familiare del 1908, quando il giovane Gerstl si suicida al termine di una tormentata e impossibile relazione amorosa con la moglie del musicista. Solo un trauma sembra motivare la desolazione dell'anima espressa nella serie degli *Sguardi*, un ciclo di otto tavole su spenti fondi monocromi affiorano sommati tratti fisionomici, ora autobiografici, ora indistinti in una maschera. Su questa spiccano, circunfuse di rosso, le sole pupille, allucinate e magnetiche. Schönberg stesso parlerà del movente strettamente soggettivo sotteso al dipingere sguardi, intesi a cogliere l'anima, quando, invece, le ragioni proprie della pittura dovrebbero indurre a vedere volti e a rendere l'uomo nella sua interezza.

Nonostante l'affinità elettiva fra lo Schönberg iniziatore della musica atonale e il Kandinsky che apre alla pittura astratta, è proprio sul piano della pittura che si gioca un'incomprensione fra i due.

Le «visioni» mistiche

In una recensione del 1912, dedicata ai quadri del musicista, Kandinsky ravvisa nelle teste, «sentite intuitivamente» e che egli preferisce chiamare *Visioni*, un eccesso di risonanza mistico-romantica, di contenuti che forzano e condizionano il linguaggio. Anche se al suo occhio non sfugge l'azzeramento di queste opere, l'essere affidate al



Arnold Schönberg, Ritratti, 1910 circa. A destra, un'opera di Carlo Accardi

È polemica tra Jean Clair e Venezia sul Padiglione

Ennesima polemica tra Jean Clair, responsabile del settore Arti visive della Biennale di Venezia e il sindaco della città Massimo Cacciari. Dopo un ultimatum del sindaco, il critico francese ha annunciato che intende lasciare il suo incarico alla regolare scadenza del contratto, dicembre 1996, ma rinunciando a portare a termine l'apertura permanente del padiglione stranieri e l'eventuale nuovo museo d'arte contemporanea al Padiglione Italia. Le prime scintille polemiche scoppiarono nell'estate scorsa, a pochi giorni dall'inaugurazione della mostra centrale della rassegna «Identità e alterità: Jean Clair aveva accusato il Comune di Venezia di scarsa collaborazione e Cacciari lo aveva ripagato con eguali monete rinviando gli inadempimenti e atteggiamenti «divistici» da «signore, Lei non sa chi sono io». Ora la polemica ritorna: ancora una volta il critico, intervistato dal *Giornale dell'arte*, si lamenta dell'amministrazione veneziana, ma ottiene in cambio una sorta di ultimatum da parte di Cacciari.

la sola vibrazione interiore, nella rinuncia a ogni finezza pittorica, per mirare dritto all'essenziale, come, del resto, accade nella musica schönbergiana, Kandinsky preferisce i soggetti effettivamente figurativi, i ritratti, le vedute, dal taglio ravvicinato, dai volumi sintetici, dal segno netto, tali da rendere quanto mai intensa «la presenza del reale», nel suo consistere prima che nel suo apparire. Tanto da ritenere Schönberg, al pari del doganiere Rousseau e con un curioso raffronto, campione del grande realismo, la linea di ricerca che, in una necessaria dialettica di opposti, verrà ad affiancare la nascente astrazione. È evidente che Schönberg non si riconosce in tale categoria. Nella corrispondenza, dove, a sua volta, rimprovera al pittore il troppo teorizzare, è quanto mai forte l'accento sull'esclusiva emergenza spirituale che presiede alla creazione. Se Kandinsky scrive di usare della dissonanza per mirare all'illogico, dove si coglie l'armonia del tempo attuale, Schönberg gli risponde di guardare all'inconscio, e di derivare da questo la forma-manifestazione, dove si esprime con immediatezza un sottile e istintivo riconoscimento del sé. L'artista, come nella serie degli *Sguardi*, offre enigmi non per indurre soluzioni, ma per creare altri enigmi. L'opera riflette l'inattinguibile, lo manifesta come possibile e per questa

via avvicina al divino, altrimenti non riducibile all'inadeguatezza degli uomini.

Insomma, Schönberg prefigura la tesi di Wittgenstein, che su ciò di cui non possiamo parlare, dobbiamo tacere.

Le strisciato di colore

E dilanti, le fluide, gestuali, strisciato di colore dei suoi oli e acquarelli del '12 sembrano esaurire le stesse possibilità di manifestazione della pittura, così come cancellano, quasi compulsivamente, la superficie della tela. Si tratta di un azzeramento spinto fino a includere la stessa strumentazione linguistica, fatto che Kandinsky aveva intuito e di cui, nella propria specificità sensibile di pittore, aveva per forza di cose difeso. Nell'autunno del 1913, ormai abbandonata la pittura, Schönberg porta a termine la complessa partitura de *La mano felice*, una composizione scenica intrapresa da anni, anch'essa originata, com'è evidente dal testo, dalla crisi familiare del 1908. Al pari della pressante materia esistenziale, anche la drammatica visionarietà espunta nei quadri si risolve ora in una sceneggiatura di luci e colori riferita alla pura orchestrazione dei suoni. E, in un ennesimo gioco delle parti, a propria volta, complice che Kandinsky aveva intuito ne *Il suono pittoro*, una composizione scenica ideata nel 1912.

LA MOSTRA. A Ferrara

1950, la rivoluzione dell'arte italiana comincia da Roma



ENRICO CALLIAN

FERRARA. Ha preso il via ieri a Palazzo dei Diamanti in Corso Ercole d'Este 21, la grande mostra *Roma 1950-1959. Il rinnovamento della pittura in Italia*, prima rassegna di un ciclo ideato dal direttore delle Civiche Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea Andrea Buzzoni. Roma effettivamente in quegli anni ebbe un ruolo di primo piano. E per diverse ragioni, non ultima quella significativa dell'attività della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Valle Giulia, allora diretta da Palma Bucarelli, oltre alle numerose presenze di molti maestri stranieri che collegarono la città a New York.

La mostra di Palazzo dei Diamanti (fino al 18 febbraio, orario: 9-13, 15-18) curata da Fabrizio D'Amico, è incentrata sull'opera di quegli artisti che più incisivamente determinarono nel corso del decennio il rinnovamento della pittura: Carla Accardi, Afro, Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi, Antonio Corpora, Piero Dorazio, Gastone Novelli, Achille Perilli, Mimmo Rotella, Antonio Sanfilippo, Angelo Savelli, Salvatore Scarpitta, Toti Scialoja, Giulio Turcato, Cy Twombly.

Gli anni Cinquanta a Roma volevano dire atmosfere d'arte che si stavano ancora delineando. L'arte era ancora da «farsi» per gli artisti di quel tempo; gli ambienti dei pittori ancora non c'erano e ne ragionavano allora con lucida e melanconica follia gli stessi artisti. Roma usciva dalla guerra e melanconica follia gli stessi artisti. Roma usciva dalla guerra e melanconica follia gli stessi artisti.

La mostra della *Rivoluzione Fascista* - il Museo si presentava come un desolato contenitore vuoto, che per tornare a svolgere le funzioni per le quali era stato ideato avrebbe richiesto anni e anni di lavoro. Gli artisti nell'immediato dopoguerra vagavano tra il pensiero pittorico novecentesco di Balla, Boccioni, Magnelli oppure ascoltavano le lezioni «mature» ma stimolanti di Severini, Prampolini, Cagli. Eppure, come sottolinea la mostra, qualcosa si muove e comincia a prendere consistenza: gli artisti dopo un neo-cubismo di sapore piccassiano si staccano dalla vincolante atmosfera artistica parigina, viaggiano in lungo e in largo per

l'Europa spingendosi fino a Praga; *Forma 1* di Perilli, Dorazio, Turcato, Sanfilippo, Accardi, aggiornano Roma su cosa e come si è lavorato artisticamente in Europa; e fanno la loro comparsa il segno rivoluzionario di Capogrossi e la materia acida sottratta al gommale e ridata alla forma di Burri e di Coila.

Quel che è più importante per i pittori che ora sono in mostra a Ferrara, è la consapevolezza raggiunta attraverso il metodo, che l'opera, il quadro o la scultura, potrà esistere soltanto attraverso l'autonomia, al di là del suo passato, senza ipotetici bilanci. Non più colori incisi di sapienti citazioni, non più sequenzi tonali esperiti a Parigi, ma ricerca e identificazione con il metodo che traduce sulla tela, sulla materia della scultura, il groviglio indistinto di pensiero e vita, avventura e coscienza, tra progetto e destino (in senso argantiano), in un disequilibrio totale che disorganizza l'organizzato spazio dell'arte. L'arte è quel che è: il prodotto va letto per quel che non vuole significare. Prima degli anni Cinquanta l'artista raffigurava la realtà, produceva immagini che illustravano ora, in questo decennio, la realtà è ridotta a segno, a stilema, a scrittura, che non allude ad altro se non a se stessa.

Il segno misterioso di Capogrossi, la forma-colore di Afro, il magmatico coloristico frammento a segni che delineano l'elegante impianto grafico del quadro di Scialoja, il colore che sbalordisce la tela di Corpora, che ha sempre lavorato dipingendo senza mai «autocontemplarsi» come tanti pittori del primo Novecento, i segni incantati di Sanfilippo, la forma-colore di Carla Accardi che diventa luce offerta come ricordo *matassiano* ma che non inficia minimamente la sua spiccata intuizione armonica del colore nell'equilibrio della composizione: tutto questo nasce a Roma, negli anni Cinquanta e tutto questo è testimoniato dalla mostra di Ferrara. E poi c'è Giulio Turcato, grande provocatore di *Comizi*, che inneggia nei nuovi quadri allo squilibrio del colore; ci sono Achille Perilli, Gastone Novelli, Cy Twombly che misurano il segno, il gesto del grafico segno che incide la tela come le scritte parlano dai muri come in una nuova arte quasi surreale. Ma a Ferrara c'è anche Alberto Burri, con cinque opere: una più bella dell'altra, che tolgono il fiato, sbalordiscono, incantano e confermano la grande idea di una pittura che non dice altro che se stessa.

L'UNIONE FA LA FORZA
 TWENTIETH CENTURY FOX HOME ENTERTAINMENT E SAN CARLO GRUPPO ALIMENTARE INDIEME PER UN CONCORSO GALATTICO "VINCI L'AMERICA"
 CERCA IL COUPON VINCENTE NELLE CONFEZIONI DI PATATINE SAN CARLO JUNIOR DOVE TROVI COMUNQUE UN ORIGINALE REGALO PER TUTTI.

GUERRE STELLARI

SAN CARLO

20 FEB

© 1995 Fox Video, Inc. All Rights Reserved. Twentieth Century Fox, "Fox" and other associated logos are the property of Twentieth Century Fox Film Corporation.