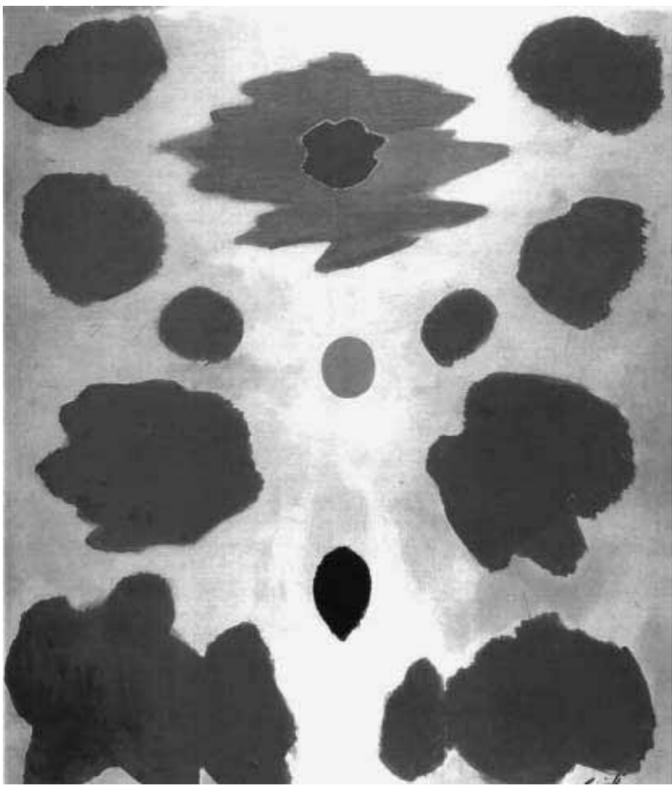


Schoenberg in «mostra» per un mese a Roma

Il musicista più rivoluzionario del Novecento, Arnold Schoenberg, è al centro di una mostra interattiva che si inaugurerà il 15 a Roma al palazzo delle Esposizioni per restare aperta fino al 24 febbraio. Si tratta di un omaggio che la capitale ha deciso di rendere al grande compositore in occasione della creazione a Vienna dell'Archivio Schoenberg, finora conservato a Los Angeles. L'archivio, nel quale sono contenuti documenti stimati attorno ai 55 miliardi, sarà custodito, a partire dal 1988, nel nuovo Arnold-Schoenberg-Center a palazzo Fanto. A Roma la mostra sarà articolata in una serie di «teatrini» dedicati a singoli aspetti della vita e dell'opera dell'inventore della dodecafonia, ed è integrata da un compact disc che offre una sorta di guida al percorso creativo dell'autore di «Mosè e Aronne». All'inaugurazione sarà presente la figlia di Schoenberg, Nuria Nono, vedova del musicista italiano. Conferenze e concerti faranno da corollario a questo mese nel segno di Schoenberg. Il 19 alle ore 12, il direttore d'orchestra Giuseppe Sinopoli terrà una conferenza mentre il 22 a Santa Cecilia dirigerà un concerto di musiche di Schoenberg. Domenica 26 alle ore 11 sarà il musicologo Mario Bortolotto a parlare. Il 1° febbraio è previsto un concerto del Klangforum Wien. Il 23 alle 11 il compositore Aldo Clementi commenterà i «Sei piccoli pezzi per pianoforte».



Un olio su tela di Virgilio Guidi «Cielo antico» 1953

AVANGUARDIE. Vicenza: alle origini del movimento «spazialista»

Il cosmo in una tela

■ VICENZA. Non credo sia casuale se, ordinando una mostra su un tema quale lo Spazialismo, vale a dire la corrente artistica che, fra secondi anni Quaranta e soprattutto primi Cinquanta, ha posto in modo maggiormente esplicito l'accento sulla questione spazio, implicato o alluso nell'immagine, Luca Massimo Barbero si sia impegnato a risolvere anzitutto il problema, indubbiamente insidiosissimo, di una efficace configurazione dell'impianto espositivo entro un ambiente fortemente connotato ma smisuratamente vuoto e sovrastante, quale il magnifico salone della Basilica Palladiana a Vicenza (dove la mostra in questione è visibile fino al 19 gennaio).

L'album dei protagonisti

Spazialismo, Arte astratta Venezia 1950-1960 convince infatti inanzitutto per l'attenta e corretta ricostruzione. Che, fra quanto proposto in mostra e quanto argomentato e documentato in catalogo, offre tempi, vicende, componenti e personalità di quell'esperienza.

Convince cioè per il contenuto stesso del discorso espositivo, dipanato in un tracciato configurato in un duplice registro. Sinteticamente spettacolare l'uno, e di proposta documentaria l'altro. Il tutto altrimenti consolidato nel ricchissimo e puntuale volume-catalogo (edito da Il Carlo, Venezia).

Ebbene la qualità della mostra risulta certamente anche proprio dalla intelligente sua collocazione, e tanto per la felice soluzione del rapporto ambiente fra impianto espositivo e sconfinato spazio che l'accoglie, quanto per la disinvolta e articolata, e tuttavia ordinata, disposizione delle opere sulle alte pareti dei grandi spazi poligonali.

Tali spazi da Barbero sono immaginati aperti, e perciò interconnessi, così da costituire un percorso interno privilegiato e spettacolarmente sventante, ove i dipinti sono collocati anche a grappolo; mentre all'esterno, sulle medesime pareti, e in alcune vetrine, scorre un percorso minore, analitico, più sommesso, e motivato in senso documentario.

Curatore della mostra di Greenaway nel Museo Fortuny, acquistata nel quadro delle proposte della Biennale veneziana del 1993, e non dunque alla prima esperienza espositiva ma certo qui alla sua finora più ardua e complessa, Barbero è uno dei più preparati giovani critici e storici dell'arte contemporanea emersi in Italia nel corso degli anni Novanta.

Di quelli sui quali poter contare

«Spazialismo. Arte astratta a Venezia», è il titolo della grande mostra alla Basilica Palladiana di Vicenza a cura di Massimo Luca Barbero. Consente di individuare le vere origini dello spazialismo, secondo un percorso non immediatamente riconducibile alla sola e pur decisiva esperienza di Lucio Fontana. Un'avventura espressiva articolata in due «correnti»: quella milanese e quella veneziana. Dai manifesti programmatici del dopoguerra agli anni 60.



Gli spazialisti veneziani: (sin.) De Luigi, De Toffoli, Guidi, Vianello, Morandis e Tancredi

per quel recupero di professionalità seria di cui sono ormai molti a sentire un'estrema esigenza, dopo gli sbandamenti spontaneistici, le improvvisazioni, e le cadute di qualità dilagate negli anni Ottanta.

Nella sua duplice parità, milanese e veneziana, lo Spazialismo ha rappresentato un aspetto fondamentale di problematica segnica e gestuale, nel quadro dell'esperienza «informale» in Italia. Costituitosi a Milano alla fine del 1947 attorno alla stimolante personalità di Lucio Fontana, da poco rientrato dall'Argentina, dove l'anno prima aveva ispirato il *Manifesto Bianco* redatto da alcuni suoi allievi, e che d'altra parte in termini di dialettica fra materia e spazio già aveva lavorato come scultore negli anni Trenta.

Affermatosi in quanto movimento anche attraverso le sintetiche riflessioni teoriche, di forte proiezione avveniristica, formulate nei diversi «manifesti» programmatici pubblicati dalla fine appunto del 1947 al 1958, lo Spazialismo ha mirato ad acquisire nell'immaginario artistico le suggestioni di nuove consapevolezze scientifiche. Superando di netto ogni limite di rappresentazione quanto di mentalità gravitazionale. E ipotizzando nuove forme di espressione al di là

della pittura. Effimere, librate nello spazio, fino a proporre un'utilizzazione del mezzo televisivo.

Sia nel suo «ambiente spaziale a luce nera» (di Wood), del 1949, sia, dall'inizio degli anni Cinquanta, bucando le tele, in realtà soltanto Fontana ha realmente sperimentato una dimensione extrapittorica dell'immagine.

Mentre i più giovani milanesi Dova, Crippa, Bergolli, Peverelli, hanno operato in termini d'accelerazione radicale del segno in processi di configurazione spaziale gestuale (con allusioni fra nucleari e cosmiche).

Luogo di riferimento a Milano la Galleria del Naviglio di Carlo Cardazzo, in Via Manzoni.

Le attenzioni di Peggy

Ma che cosa ha caratterizzato lo Spazialismo veneziano? Esso fu partecipe, almeno parimenti, delle elaborazioni dei «manifesti» (tutto veneziano anzi è il manifesto di A. G. Ambrosini, del 1953, *Lo Spazialismo e la pittura italiana nel XX secolo*).

E si costituiti all'esordio degli anni Cinquanta (la prima mostra del gruppo si tenne a Venezia nell'ottobre 1952) attorno a due personalità forti e di consolidata esperienza quali quelle di Virgilio Guidi

(del 1891, di otto anni maggiore di Fontana) e del più giovane Mario De Luigi (del 1901), di rilevanza anche teorica. Aveva a sua volta come punto di riferimento l'altro spazio espositivo del medesimo Cardazzo (coadiuvato dal fratello Renato), la Galleria del Cavallino; attraversando d'altra parte le attenzioni di Peggy Guggenheim, la famosa collezionista nordamericana insediata a Venezia in Palazzo dei Leoni, sul Canal Grande.

In effetti, pur in modi diversi, nelle proposizioni delle due personalità guida, già a Venezia la problematica spaziale ha cercato di risolvere le istanze innovative decisamente entro, anziché oltre, la dimensione più schiettamente pittorica.

Neppure esasperata e radicalizzata, come accadeva fra i giovani milanesi, quanto implicata invece in un intimo dibattito con la componente luminosa. Sia Guidi, attraverso una sorta di approssimazione di immagini di

rarefazione cosmica, sia De Luigi, attraverso una percezione spaziale più analitica in senso organico, lavoravano infatti, secondo declinazioni personali, ad una formulazione di possibile spazialità pittorica complessa, intrisa di epifanie luminose.

E ne sono discesi i due filoni problematici sui quali si è sviluppata di fatto la dialettica interna dello Spazialismo veneziano. Dal primo viene la fenomenologia cromatica-luminosa sulla quale lavorano allora Bacci, e Morandis; nonché la libertà segnica di Vianello, e dei più giovani Gasparini, e Rampin; per non dire dello stesso materismo di Gaspari.

Dal secondo viene in particolare la sollecitazione segnico-luminosa che matura nelle ricerche di Finzi. Mentre più a sé risulta il lavoro rapido sul segno, sviluppato freneticamente da Tancredi (suicida nel 1964, neanche quarantenne), risultato di fatto subito l'altra personalità forte, e precoce, dello Spazialismo veneziano. Ma altrimenti ne deriva anche il segno cazzosamente analitico di Licata.

Quanto ad un'ipotesi di scultura spaziale, infine la sviluppano in senso organicistico De Toffoli. E inizialmente Salvatore.

PERSONALE. L'artista alla galleria Lia Rumma di Napoli

Steinbach, il sottile potere dei nostri feticci quotidiani

Un ritorno, quello di Haim Steinbach a Napoli. Testimonianza rinnovata della poetica di un autore che ha fatto della «cosalità» e dell'effetto straniante dei feticci d'uso, il suo punto di forza. Una linea «fredda» e «analitica», che muove da Duchamp e attraverso il cammino delle avanguardie. E che approda infine ad una visione disincantata. Nel tentativo di demistificare l'alone che avvolge i simulacri del quotidiano: merci e pubblicità.



Haim Steinbach «Sfere in ferro e spremiagrumi» 1995

■ NAPOLI. Nelle culture tribali e primitive, la credenza dell'*anima esterna* prevedeva la possibilità che l'anima si assentasse temporaneamente dal corpo di un uomo vivo (diventando anima errante) e si reificasse, trasformando un semplice oggetto in un *feticcio*. L'uomo stava bene finché l'oggetto restava intatto; se l'oggetto veniva danneggiato, egli soffriva, se veniva distrutto, moriva.

Questa considerazione può affacciarsi alla mente di chi visita la mostra di Haim Steinbach, fino a fine febbraio nella galleria napoletana di Lia Rumma in via Vannella Gaetani.

Le cose congelate

L'artista americano - considerato il padre della neo-oggettività e del minimalismo - ritorna nello stesso luogo dove dieci anni fa, in una indimenticabile personale, espose delle mensole a forma di cuneo su cui erano collocati oggetti «densi come feticci». Erano piatti di porcellana di Capodimonte, bronzetti liberty o semplicemente sandali, sedie in vimini, anfore, scarpe, scatole di corn flakes. L'intenzione era operare una sorta di *congelamento* di pezzi di realtà consueta e banale: *display*, infatti, era allora la parola chiave del lavoro di Steinbach. Due sillabe neutrali, fredde, ma abusive in qualsiasi parte del moderno universo tecnologico.

Display, in inglese «esposizione», sta a significare uno dei due modi di presentare enfaticamente le cose materiali che compongono il nostro ambiente quotidiano: cose messe in ordine, classificate come in uno scaffale di supermarket

mentre l'altro modo, l'assemblaggio disordinato, è più congeniale alla pop-art. Gli oggetti banali, pregiati o kitsch, scelti «casualmente» da Steinbach e allineati sulle rigorose mensole di legno ricoperte di laminati plastici, cromo o alluminio, colorate o specchianti, ritornano anche in questa mostra, ma alternati a strani contenitori chiusi, parallelepipedi muti come cassetteforti, in cui segreti cassetti contengono reperti, frammenti di reale, come fazzoletti o monetine.

Tra le opere più tipiche per la sua connotazione formale riconosciamo una mensola specchiante troncopiramidale che sorregge uno spremiagrumi in acciaio e due piccole sfere in ferro: è un'opera del 1995, già esposta al castello di Rivoli, che si presenta come una vera «scultura» di feticci, fantasmi di realtà. Secondo una la poetica dell'estraniazione, che rinvia all'idea di *simulacro* di Pierre Klossowski. Il territorio dell'arte dunque come luogo dello spaesamento, come ingresso in una dimensione estranea rispetto a quella della coscienza soggettiva.

Filosofi e sociologi contemporanei hanno in tempi recenti parlato di una «tecnocrazia della sensualità», ovvero di un'*estetica delle merci*, conseguenza dell'abbondanza e della varietà di merci disponibili nelle società occidentali avanzate, rese allettanti dagli involucri e dalla pubblicità. Gli oggetti di Steinbach, certamente disponibili, quasi sempre banali e consueti, attivano in noi un processo mentale «post-passionale»; vedendo perfettamente ordinate e collezionate cose che non hanno necessaria-

mente un valore estetico forte, si sviluppa nell'osservatore non l'onda emotiva ma un senso di *attenta indifferenza*, se ci è concesso il paradosso. Non insensibilità, bensì sensibilità differente, astratta e scevra di passionalità.

Questo è proprio l'effetto perseguito da tutti gli artisti contemporanei che hanno fondato la loro opera sulla fusione di oggetto e contesto, di ambiente e intervento d'arte, dalla rivoluzione di Duchamp - che per primo introdusse nell'universo artistico l'oggetto banale - fino all'arte pop, al minimalismo, al land-art. Una vertigine iconoclasta che sostituiva al piacere del bello il delirio feticcistico e decretava la fine dell'arte come «mimesis» in favore della citazione dal mondo reale.

Se la passione è fredda

Qui, delimitata dallo spazio quasi sacrale della parete di fondo della galleria, una barriera di mattoni posti su scaffalature metalliche dialoga con una piccola porta semiaperta, evidenziando il gioco regolare dei pieni e dei vuoti. Al centro invece, un tavolo zincato a più ripiani mostra, in alto, un solitario di carte napoletane. A metà ben 32 scatole di pelati perfettamente allineate. In basso cestini per l'estrazione dei numeri della tombola; ecco il congelamento, l'esposizione classificatoria di oggetti-simbolo della Napoli popolare.

Ma la tendenza più recente del lavoro di Steinbach sta nell'opposto del *display*, e cioè nell'arte del nascondimento. Contenitori in legno perfettamente squadrati, di forma purissima, sono provvisti di un solo cassetto e quasi fossero tabernacoli svolgono un processo di trasfigurazione dell'oggetto che contengono. Il semplice fazzoletto bianco accuratamente ripiegato assume così la preziosità dell'ostia sacra. Se la mensola è l'elemento emblematico che permette di focalizzare l'attenzione sugli oggetti sfacciatamente esposti, appartenenti alle più diverse tipologie, il contenitore chiuso assolve al compito di *salvare* l'oggetto preservandolo dal consumo e dall'obsolescenza ed implica, sollecitando la curiosità del visitatore, l'invito all'azione, ad aprire cioè il cassetto per scoprire il contenuto, che apparirà cosa pregiata e rara, «soggettiva» dall'intervento dell'artista.

Esplícito-implicito, tra questi due poli oscilla l'arte del *collezionista* Steinbach, laconico recitante nella rappresentazione del «Ready made»; nel teatro dell'arredo quotidiano che si attua in ogni angolo delle nostre case, nei negozi, nelle strade cittadine, l'artista americano propone associazioni libere e casuali di oggetti - funzionali o puramente decorativi - che sono comunque tracce del nostro esistere, segni di dinamiche sociali, dispositivi essenziali ai nostri rituali collettivi o alla costruzione della nostra identità. Feticci in cui le nostre tormentate anime erranti cercano una disperata oggettivazione.

L'Indice di gennaio è in edicola con:

Il Libro del Mese
La lotta per la libertà
di Franco Venturi
recensito da Giovanni De Luna
e Tommaso Greco

Giovanni Berlinguer
Aborto e morale
di Maurizio Mori

L'Indice dell'Indice 1996

L'INDICE
DEI LIBRI DEL MESE
ORIENTA MEGLIO DEI 24 POLLICI