

ne è anche una derivazione. Ne valgono le gratuite affermazioni di parti impreparate o faziose ad annullare quei valori — quando esistono — reciproci del figurativismo o dell'astrattismo, in quanto i valori di un'opera superano gli schemi formali della composizione.

Come la pittura figurativa, anche la pittura astratta ha dato origine a diverse scuole di diversa ispirazione e attrazione che possono essere riassunte in tre principali correnti. La prima, in cui «ogni ricordo del desiderio pratico è sparito» da luogo alla rappresentazione dei moti della spirito servendosi di forme e colori non già per rappresentare elementi del creato (paesaggi, figure umane, ecc.) ma sentimenti interiori (gioia, dolore, ecc.).

In quest'ordine di idee, Kandinsky, o Klee raggiungono stupefacenti espressioni di slancio inventivo cancellando ogni riferimento reale per trascrivere con elementi pittorici degli stati d'animo. Espressioni del subcosciente che rimanda i riflessi della realtà sotto forma di passioni. Quindi astrattismo espressionista che per necessità immediata di manifestarsi preferisce la tecnica mossa dell'espressionismo figurativo.

La seconda corrente ricerca invece la pura espressione pittorica estranea a qualsiasi contingenza naturalista o psichica. La vibrazione del colore fine a sè stesso, la purezza della forma che lo delimita, l'armonia e il ritmo che sprigionano dal quadro per determinare espressioni «prima» sconosciute. In questo senso le forme ed i colori vengono concepiti mediamente e gravitano nella stesura pittorica con la voce ed il carattere determinati dalla sensibilità dell'artista, quale sorgente misteriosa di inconfondibili emozioni sottratte alle relatività contingenti. Come una musica di Bach.

Riappare così una accresciuta diligenza di mestiere con quell'ordine e quel nitore nel quadro dimenticati dall'Impressionismo. Il colore infatti non è più una amalgama equivoca, ma impegnato in una precisa funzione si inserisce luminosamente nelle forme per manifestare l'invenzione e l'equilibrio dell'opera.

La terza corrente che potrebbe denominarsi astrattismo grafico, riveste una particolare importanza per i riflessi che rimanda alle arti applicate nella ricerca di eleganza compositiva e di estetica puramente decorativa. Il quadro, o meglio i disegni, le incisioni, i monotipi, sono sostenuti dalla linea che sfruttata armonicamente nella sua essenzialità giunge spesso al limite della sintesi per esprimere con accesa sensibilità il ritmo della composizione. Destinato a superfici limitate, l'astrattismo grafico persegue una preziosità di risultati inventivi non solo nel lato estetico, ma anche in quello tecnico.

Al di fuori così di ogni commentario di fatti o forme prese a prestito dalla natura, è precisa la tendenza a portare l'arte su un piano assoluto, cioè a creare con la pittura una sublime armonia di colori, come la musica la crea con i suoni. Ciò non significa affatto «uscire» dalla natura, significa viverla più profondamente.

Mario BALLOCCO

ne della loro precisa funzione. La considerazione che il corpo architettonico debba essere una proporzione realizzata del tutto e delle parti come rispondenza perfetta dei suoi elementi costitutivi alle leggi dell'ambiente in cui vive e della funzione per cui è stato creato, è un fatto acquisito nelle recenti manifestazioni dell'Architettura.

Gli architetti lavorano non più in un ambiente di reazioni particolari, ma di coscienza collettiva, poiché sentono che la vera architettura non è mai stata affidata al capriccio di un singolo e che soltanto raggiungendo con gli apporti di ognuno dei valori collettivi, si potrà

assicurare all'architettura moderna la forza di uno stile. Da qui la tendenza a costruire delle opere necessarie non solo a singoli, ma a collettività, a creare insomma dei «complessi corali».

l'importanza e il valore delle case collettive, dei luoghi di lavoro, degli ospedali, delle scuole, ecc, che offrono la soluzione delle varie necessità pratiche in un'armonica fusione tra corpo dell'edificio, natura e ambienti interni.

Infine, la collaborazione fra architetti, scultori e pittori nella creazione di ambienti architettonici offre la possibilità di conseguire un completo legame stilistico e di stabilire più ampie possibilità di intese e di sviluppi.

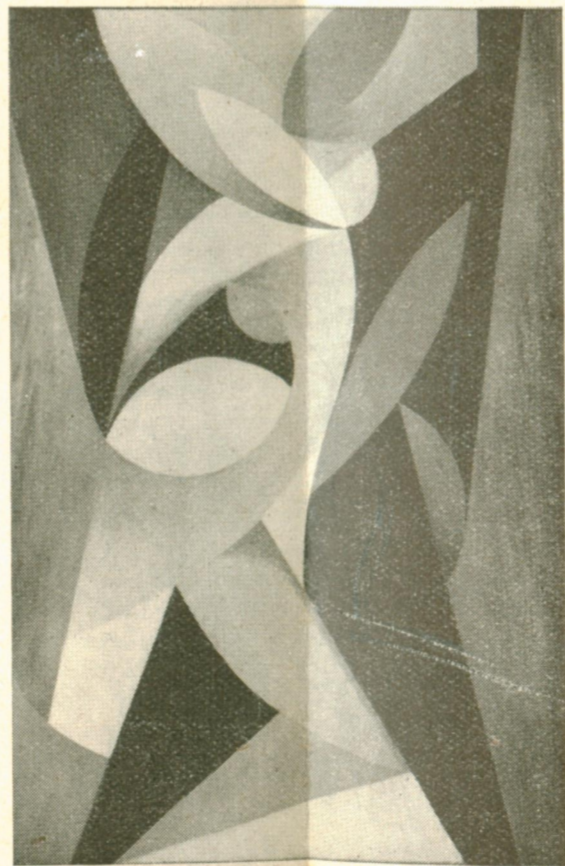
ESPRESSIONISMO DODECAFONICO

Non vi è certamente corrente di musica contemporanea, intorno alla quale il giudizio sia più controverso e il discorso più animato, della corrente dodecafonica. Un vero contrasto di pareri e di opinioni, per cui giustamente dice il Magni Duffloc, nella sua «Musica contemporanea», che la critica fa di Schönberg e discepoli, dei mattoidi o dei genii. Ma a noi, poco interessa quello che le varie correnti critiche dicono dell'atonalismo e dei suoi sostenitori; ciò infatti che più di ogni altra cosa può convincerci della validità del linguaggio dodecafonico, sono i risultati sempre più positivi, che in quaranta anni di «esperienze», la dodecafonica ha saputo raggiungere. Se osserviamo la evoluzione espressiva che ha accompagnato questa nuova tecnica musicale dalle prime opere dello Schönberg, alle più recenti composizioni del nostro Dalla Piccola, vediamo un graduale affermarsi della «sensibilità» sull'«intelletto», un progressivo evadere dallo schematismo impregnato di teoria dei primi tentativi. Il che, a parer nostro, altro non è che la conferma di un indirizzo, al quale può anche essere negata la simpatia, ma che non può essere ignorato; dal quale insomma non è possibile prescindere qualora si voglia rivolgersi fattivamente al futuro, anziché indugiare sugli allori del passato.

Senza dubbio, quando nel 1909 Schönberg, fino allora mossosi nell'ambito del cromatismo di Wagner e assai vicino alla ampollosità di Mahler, dichiarò coi suoi *Cinque pezzi da concerto op. 16* la rottura col tonalismo in favore di una musica atonale, cioè — per dirla con Massimo Mila — «abbandonò com-

pletamente il principio tonale per una scrittura cromatica verticale, attuante l'assoluta parità dei dodici suoni», lo stupore e lo sdegno non dovettero esser pochi. In una Europa dominata dal gusto di uno Strauss e dei post-wagneriani, e che là dove voleva apparire ardita si rifugiava nell'impressionismo di Deboussy, la geometria dodecafonica poteva senza dubbio sembrare più lo spasso tecnico di uno squilibrato, che la prima articolazione di un linguaggio nuovo. Ma Schönberg, e con lui i suoi primi entusiasti collaboratori e discepoli, dallo Hauer al Webern, era fin d'allora mente troppo severa, sensibilità troppo raffinata perchè la via scelta non si accompagnasse in lui ad una coscienza di serietà e validità, e solo fosse ricerca di ef-

(foto Barsotti - Firenze)



MAGNELLI: PITTURA

(1914-15)

fetto o gusto di paradosso. Uomo del nostro secolo, egli sentiva che il dramma della nostra epoca non poteva essere espresso per le vie tradizionali, coi mezzi che la musica italiana, francese o tedesca offrivano. Perciò abbracciò l'atonalismo, che in lui assunse l'aspetto della dodecafonica: perchè la macerazione, l'oppressione «esistenziale», propria del tempo nostro, non poteva certo esprimersi attraverso un fraseggio melodico più o meno drammatico, o attraverso un impasto orchestrale ben trovato, o ancora col diafano linguaggio esatonale di Deboussy, ma proprio e solo nell'angolosità fredda e disperata di un'astratta composizione atonale da camera o per orchestra attraverso una scrittura meno osservante dell'esigenza di un gusto comune in ritardo coi tempi, che del bisogno di «esprimere» il proprio mondo interiore, elevato a sintesi di valori universali.

Fu dunque Schönberg decisamente un rivoluzionario del linguaggio musicale; e se pure si può ammettere coi suoi oppositori che nella sua musica domina più spesso il gusto di una cerebrale costruzione contrappuntistica che non lo slancio creativo, è ormai, secondo noi, fuori discussione l'importanza che gli si deve riconoscere, se non altro, proprio per aver aperto le porte all'espressionismo dodecafonico.

Il musicista cui spettò il compito di portare gli insegnamenti del maestro, su un indiscutibile (e vorremmo indiscusso!) piano di emozione artistica, fu Alban Berg (1885-1935). Col *Wozzeck* (1925) e poi con *Lulù* (rimasta incompiuta), Berg riuscì infatti a conciliare la cerebralità tecnica del linguaggio dodecafonico, coll'urgenza interiore della creatività artistica. *Lulù*, che il pubblico italiano ha recentemente conosciuta al Fe-

stival di Venezia, è l'orgiastica interpretazione musicale del diabolico personaggio di Wedekind: una ossessione sonora, allucinata e sconcertante, che riesce ad immergerci nel mondo malato e morboso che si agita sulla scena. Un'impressionante immedesimazione del soggetto, che peraltro ci induce a domandarci se si risolve in un decadentismo dei più esasperati, o se effettivamente rappresenti una apertura positiva per lo avvenire. Ma comunque si esprima il giudizio, esso riguarda solo l'artista, il suo mondo interiore: rimane invece assolutamente valido, il fatto che, nel caso di Berg, sia stata la dodecafonica ad offrire il mezzo per la realizzazione dell'opera d'arte.

Dopo, e accanto a Berg, numerosi, anche se non molti, sono i musicisti che hanno seguito la scia di Schönberg. In Italia, per concludere, il più osservante seguace del maestro viennese, è il Dalla Piccola, al quale le complicazioni tecniche della dodecafonica non impediscono il fluire di una intensa musicalità. «Non c'è aridità in Dalla Piccola — scrive Massimo Mila nella sua *Piccola Storia della Musica* — perchè pochi musicisti, pochissimi, sentono con tanta intensità e tanto strazio, moltiplicato per l'intelligenza, la tragedia immane del nostro tempo, la lotta religiosa che vi si combatte, all'ultimo sangue, fra l'ideale dello spirito e della libertà, e la brutale tirannia della materia, col suo determinismo».

A questo nostro musicista, colto e sensibile, al suo *Il Prigioniero* recentemente conosciuto, noi dobbiamo un'emozione musicale delle più intense che ci sia dato di ricordare nella nostra devota «carriera» di semplici ascoltatori.

Luigi PESTALOZZA