

Ministero dell'Istruzione e della Ricerca
Alta Formazione Artistica Musicale e Coreutica



**ACCADEMIA
DI BELLE ARTI
V E N E Z I A**

**CORSO DI DIPLOMA DI I LIVELLO IN ARTI VISIVE E DISCIPLINE DELLO
SPETTACOLO**

TESI DI DIPLOMA ACCADEMICO IN PITTURA
Prof.ssa Claudia Cappello

SUONO IN-FORME

RELATORE
Prof. Danilo Ciaramaglia

Arianna Niero
7252/T

ANNO ACCADEMICO 2015/2016

Indice

Introduzione	7
1 Corrispondenze	13
1.1 Il Principio dell'Arte	13
1.2 L'Armonia nel Colore	14
1.3 "Percepire Assieme"	15
1.4 Notturmo Visibile	16
1.5 Frequenze in movimento e spazio a più dimensioni	17
2 Oltre le metafore	23
2.1 Media. Fiori del male?	23
2.2 Ibridazione	29
2.3 Dissonanze. Limite di rottura	33
2.4 Tessuto fonico	38
3 Il suono del colore e della forma	43
3.1 «La Musica sopra ogni cosa»	43
3.2 Il «Prometeo» di Alexander Skrjabin	48
3.3 Il «principio della necessità interiore»	53
3.4 Suono visibile, «musica solidificata»	60
4 Wassilij Kandinskij	65
4.1 L'ora di Mosca	65
4.2 Dipingere una composizione	68
4.3 «Il suono giallo»	72
Conclusioni	79
Progetti	83
Ringraziamenti	91

Introduzione

«The soundscape of the world is changing» scrive Raymond Murray Schafer nel suo libro «The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world», riferendosi al paesaggio, allo spazio sonoro che ci circonda: con l'evolversi della società e della tecnologia è mutato anche l'ambiente acustico in cui viviamo. Perciò così come i musicisti organizzano i suoni nelle loro composizioni, così l'uomo deve imparare a filtrare tutto ciò che risuona intorno a lui per dargli forma e bellezza. Secondo Schafer il paesaggio sonoro è composto da diversi elementi come le toniche, «keynote sounds», che in musica sono riconducibili all'armonia come le note di ogni scala indicanti la tonalità, con funzione di risoluzione e stasi. Mentre all'interno dello spazio sonoro esse sono identificabili con quei suoni che evidenziano il carattere delle persone che vivono in quel luogo. Le toniche sono create ad esempio dagli elementi naturali come il vento, l'acqua, le foreste, gli animali, mentre in molte aree urbane il traffico cittadino è diventato una tonica. L'uomo deve ascoltare, analizzare, filtrare e imparare a distinguere i suoni di tutte queste informazioni acustiche, perché esiste «una stretta relazione tra il benessere dell'umanità e la quantità e la qualità del suono ascoltato».¹ Il suono struttura la materia, «il suono è l'anima della forma» come sostiene Wassilij Kandinskij e la nostra stessa «forma» dipende da ciò che ascoltiamo. Perciò attraverso questo approfondimento di tesi andremo a rintracciare nel corso della storia, soffermandoci in particolare nel periodo tra la fine dell'Ottocento e il secolo scorso, le relazioni sinestesi che innescate dalla percezione del dato sonoro. L'analisi si avvale prima dei riferimenti letterari che offre la poesia simbolista di fine Ottocento, quando Arthur Rimbaud inventa il colore delle vocali e le inserisce nella sua «Stagione all'inferno»:

«Inventai il colore delle vocali! – A nera, E bianca, I rossa, O blu, U verde. – Regolai la forma e il movimento di ogni consonante, e, con ritmi istintivi, mi lusingai

¹«The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world», R. Murray Schafer

gai d'inventare un verbo poetico accessibile, un giorno o l'altro, a tutti i sensi. Mi riservavo la traduzione. All'inizio fu uno studio. Scrivevo silenzi, notti, appuntavo l'inesprimibile. Fissavo vertigini».

Da *Delires II, Alchimie du verbe*, «Une saison en enfer», Arthur Rimbaud 1873

Mentre nelle *Correspondances* di Charles Baudelaire «i profumi, i suoni, i colori si rispondono», a testimonianza di una poetica che rintraccia nella sinestesia la possibilità di un nuovo linguaggio, che attraverso i reciproci riverberi elimina i confini percettivi tra i vari linguaggi dell'arte. «Musica, sopra ogni cosa» scrive al contempo Paul Verlaine nella sua «Arte poetica», in quanto proprio la musica nell'estetica romantica di fine Ottocento, identifica l'arte per eccellenza, quella che riesce a raggiungere l'Altrove conferendo sensazioni dinamiche nella staticità dello spazio. La musica racchiude in sé e al contempo disvela l'Essenza dell'arte, perché come scrive Kandinskij essa «non usa i suoi mezzi per imitare i fenomeni naturali, ma per esprimere la vita psichica dell'artista e creare la vita dei suoni». Il linguaggio musicale, che sul finire della seconda metà dell'Ottocento inizia ad emanciparsi dagli schemi compositivi “convenzionali” viene tradotto in nuove possibilità formali nell'espressione pittorica, al fine di elaborare un'Estetica nuova, che porterà alla progressiva perdita d'interesse per l'“oggetto” della rappresentazione e alla liberazione del *suono interiore* delle forme e dei colori. L'attenzione per la dimensione musicale, la riflessione sul rapporto tra suono e colore e i rapporti sinestetici che legano l'arte caratterizza tutta la sperimentazione delle Avanguardie del Novecento. Le corrispondenze sul piano artistico trovano un certo parallelismo sul piano scientifico. Analizzando il legame tra le onde sonore e quelle luminose, si vedrà che, dal punto di vista empirico, tra i due fenomeni non è riscontrabile una corrispondenza esatta, ma solamente un'analogia di comportamenti, grazie ai quali riusciamo a capire meglio perché a certi suoni, più acuti, siamo portati ad associare determinati colori che tendono a tonalità di blu-viola, mentre a suoni più gravi tendiamo ad accostare tonalità di rosso-bruno. L'approccio scientifico con il quale metteremo a confronto lo spazio sonoro e quello visivo ci permetterà di capire che l'ambiente acustico nel quale siamo immersi è un paesaggio dinamico, non fatto di masse e di spazi misurabili in lunghezze ma fatto di energie, sensazioni, musica, che cristallizzata nell'immobilità dell'istante, tramuta in spazio visivo. La musica è quell'arte che, attraverso un'opportuna disposizione di energie dalla forma diversa nel tempo, ovvero onde sonore, offre alla psiche umana un ambiente, un'atmosfera finalizzata a determinati scopi. Lo spazio acustico agisce, quindi, nel tempo, mentre quello visivo, degli oggetti, delle masse e della materia agisce nello spazio. Ed è pro-

prio attraverso l'elemento musicale, che Kandinskij riesce ad introdurre nella sua pittura il dato temporale e a "far passeggiare lo spettatore nei suoi quadri". Nella sua ricerca artistica il tempo diventa spazio e, attraverso il dinamismo dei colori, lo spazio si trasforma in un'entità mobile che abolisce le barriere sensoriali e rende possibili nuove esperienze percettive. Sempre avvalendoci delle considerazioni sugli studi scientifici, arriveremo a concludere che la materia è energia congelata, mentre l'energia è massa esplosa, perciò la musica che è energia dispiegata nel tempo, risiede nella struttura della materia, è intrinseca alla forma stessa. Infatti la forma non è altro che il mezzo contingente per la rivelazione dell'energia sonora, il modo in cui lo spazio sonoro cristallizza in spazio visibile. La percezione sinestesica dell'arte di Kandinskij deriva dalla concezione romantica dell'arte totale, che trova nella *Gesamtkunstwerk* wagneriana la sua massima sintesi espressiva. Ma il pittore russo se ne discosta in quanto, il legame che unisce le diverse istanze artistiche di poesia, musica, colore e danza, non risponde alle esigenze interiori dell'arte e il parallelismo che Wagner elabora, rimane sul piano meramente esteriore, impoverendo, invece che arricchire, il linguaggio dell'arte. Ma prima di passare all'analisi del linguaggio, inteso come scelta espressiva dell'artista, e più in particolare, nel caso di questo studio, come scelta espressiva sinestesica, approfondiremo il pensiero di Marshall McLuhan, il quale ci permetterà di capire perché l'ibridazione del linguaggio costituisce una così grande ricchezza, quale fonte di molteplici possibilità percettive. McLuhan sostiene che la nostra percezione, la nostra struttura relazionale e la nostra stessa psiche sono fortemente influenzate e modificate dai media, i quali costituiscono delle metafore "attive" nella misura in cui trasformano tutto ciò che toccano, il mittente, il ricevente e il messaggio. Infatti il "messaggio" di un medium o di una tecnologia risiede «nel mutamento di proporzioni, di ritmo o di schemi che introduce nei rapporti umani».² Per capire meglio in che modo i media determinano la nostra struttura relazionale e la nostra percezione, il sociologo canadese, analizza il medium del linguaggio, inteso come parola parlata, la quale se rapportata alla parola scritta, rende evidente tutti i suoi limiti. Infatti la trascrizione fonetica sacrifica mondi di significato e di percezione presenti in altre forme di scrittura, culturalmente più ricche, come i geroglifici o gli ideogrammi cinesi, quindi «come intensificazione ed estensione della funzione visiva, l'alfabeto fonetico diminuisce, in ogni cultura soggetta alla sua egemonia, l'importanza degli altri sensi, udito, gusto e tatto».³ Cosa che non accade, invece, nelle culture, come quella cinese, che usano caratteri non fonetici, e possono così conservare quel ricco

² «Understanding media», Marshall McLuhan

³ «Understanding Media», Marshall McLuhan

repertorio di percezioni generali e di esperienze profonde che tende a corrodersi nelle culture civilizzate dall'alfabeto fonetico. Così in una società alfabetica e omogeneizzata l'uomo cessa di essere sensibile alla vita diversa e discontinua delle forme e «tutti i fenomeni tradizionalmente abituali sono resi muti dal loro linguaggio unilaterale. Non udiamo più la loro voce e siamo circondati dal silenzio. Soccombiamo all'elemento pratico-funzionale» come scrive Wassilij Kandinskij nel suo libro «Punto, linea e superficie». Perciò al termine di questa analisi capiremo come la settorializzazione della percezione sensoriale sia impraticabile nell'esperienza quotidiana e a maggior ragione impensabile nell'arte. Possiamo avanzare l'ipotesi che le avanguardie artistiche del Novecento, attraverso l'adozione di un linguaggio sinestesico, volessero tornare a una condizione tribale, culturalmente ricca, riunendo il mondo visivo e quello auditivo e restituendo all'esperienza tutte quelle qualità sensoriali garantite dall'unione delle molteplici istanze artistiche. Prenderemo in esame la ricerca artistica di Wassilij Kandinskij, unitamente a quella di Arnold Schönberg e di molti altri artisti a loro contemporanei, che nella comunanza degli ideali diedero vita al gruppo del «Cavaliere azzurro», il cui cardine estetico ruota attorno al principio della necessità interiore. Thomas von Hartmann scriverà, infatti, nel suo saggio intitolato «L'anarchia nella musica», inserito all'interno dell'almanacco del «Cavaliere azzurro»: «Non esistono leggi esteriori. Tutto ciò che suscita la reazione della nostra voce interiore è permesso. Sul piano complessivo, e quindi anche su quello specifico dell'arte, questo è l'unico grande principio di vita». La via della dissonanza e dei contrasti viene intrapresa da questi artisti con lo scopo di assicurare una più profonda concordanza interiore, come un movimento senza apparenti motivi, estrapolato dalla sua funzione esteriore, costituisce un immenso tesoro di possibilità. I limiti che possono imporre le leggi della percezione sensoriale sulla libera ed incondizionata scelta dei mezzi espressivi da parte degli artisti sono presto superate, la dissonanza di oggi diventa l'armonia di domani. L'abitudine rende sterile le forme e la percezione, mentre l'improvviso capovolgimento di una situazione ci fa tornare a una «condizione tribale», culturalmente e percettivamente ricca, come direbbe Marshall McLuhan. Perciò l'intento di questo approfondimento di tesi ha la volontà di far riflettere sull'importanza del linguaggio sinestesico, cercando di «afferrare» la ricchezza percettiva che esso offre. I greci avevano un loro concetto di «consenso» come facoltà del «senso comune» di trasporre ogni senso in un altro e di assicurare all'uomo la consapevolezza. Per molti secoli si definì «buon senso» la capacità tipicamente umana di trasferire una particolare esperienza di un senso a tutti i sensi, e di presentare alla mente il risultato come un'immagine unificata. Così come il «contatto» non riguarda solo la pelle, ma un'azione reciproca dei sensi, e «restare in contatto» o «mettersi in contatto» implica l'incontro dei sensi, la vista trasposta in suono, il suono in movimento,

in gusto e così via. Ogni linguaggio nella propria autonomia e consapevolezza dei mezzi mostrerà nei propri limiti la volontà di completamento attraverso l'unione sinestesica, la quale appare quindi necessaria per ritrovare quel suono interiore proprio di ogni arte. Il termine «sinestesia» in greco significa appunto «percepire assieme», il linguaggio sinestesico garantisce un grado di maggiore profondità e si rende necessario per non pietrificare le forme e ridurre al silenzio il movimento della conoscenza. Ecco che il saper ascoltare i suoni si rivela essere l'Essenziale, ciò che spinge gli artisti a rinnovare il proprio linguaggio e a dare forma all'Invisibile.

Capitolo 1

Corrispondenze

Corrispondenze

La natura è un tempio, e ha colonne viventi
che un mormorar confuso di parole riversano:
l'uomo va, e foreste di simboli attraversa
che lo scrutano con occhi familiari e intenti.

Come lunghi echi che da lontano si fondono
in una tenebrosa unità e immensa,
profonda come notte e come luce intensa,
i profumi i colori i suoni si rispondono.

So di profumi freschi come carni d'infanti,
come l'oboe soavi, simili a prati verdi,
altri conosco densi e corrotti e trionfanti,
che s'espandono come le cose ove ti perdi,
e sono il benzoino, l'ambra, il muschio, l'incenso:
tutti cantano gli slanci dell'anima e dei sensi.

(da «*I Fiori del Male*», Charles Baudelaire)

1.1 Il Principio dell'Arte

L'ascolto delle “*Correspondances*”, identificate nella percezione che in natura tutti i sensi si corrispondono e che profumi, colori, suoni si richiamano in reciproci riverberi, costituisce per il poeta francese Charles Baudelaire il *principio*

dell'arte, quale passaggio necessario per costruire il linguaggio della poesia. La corrispondenza dei sensi nella natura ha i suoi riflessi nella corrispondenza che corre tra i linguaggi dell'arte. Il risponderci dei sensi ha sullo sfondo una natura enigmatica, nella baudelairiana "foresta di simboli", le voci sono appunto "confuse parole" e l'analogia, che è il sistema di conoscenza poetica e di rappresentazione fatto proprio da Baudelaire, sa di doversi limitare al senso inesauribile dell'apparenza. Ma nel risponderci dei sensi nella natura, il poeta coglie in un linguaggio le iridescenze degli altri linguaggi e trova così la musica nel verso, la melodia nel colore, il silenzio e il suono nell'immagine. La disposizione analogica, di cui il poeta si serve, gli suggerisce un ventaglio variopinto di immagini che si tramutano in suoni. La musica, infatti, è il linguaggio al quale Baudelaire maggiormente si ispira. Il linguaggio al quale cerca di avvicinarsi per riuscire a restituirne la musicalità attraverso i colori e le immagini evocate dalle parole. *Suoni di violini nascosti dietro le colline, tempeste d'organo suonate dal vento, voci che hanno profumi intensi.* L'abbandono all'ebbrezza della Musica diventa simbolo di ogni rapporto con l'arte, come egli scrive: «*La Musique souvent me prend comme une mer!*», («la musica spesso mi prende come un mare»).

1.2 L'Armonia nel Colore

Nei saggi sul *Salon de 1846*, Baudelaire scrive in difesa dell'arte, la cui potenza risiede nel senso profondo di una ricerca interiore che non è, e non potrà mai essere, la richiesta di una verità oggettiva o l'impeccabile e ripetitiva esecuzione di un meccanismo perfetto. Egli ritrova nel colore, e non nella riproduzione esatta del dato reale attraverso il disegno, l'essenza dell'arte. Nel saggio il poeta scrive: «Si trova nel colore l'armonia, la melodia e il contrappunto».¹ Il colore è l'accordo dei due toni, caldo e freddo, sulla cui basilare opposizione risiedono tutte le teorie. L'occhio del colorista è la lente attraverso la quale queste teorie vengono filtrate. «L'armonia è la base della teoria del colore. La melodia è l'unità all'interno del colore, una sorta di colore assoluto, che richiede un ritmo, nel quale ogni effetto, o colore, contribuisce all'effetto generale. La melodia è quindi un intero e in questo modo, riesce a lasciare una profonda impressione nella nostra mente».² Il modo giusto per riconoscere la melodia di un quadro, è guardarlo da una distanza tale in modo da renderne impossibile la distinzione del soggetto e delle linee. Se il quadro è melodico, esso ha già un significato,

¹ *On colour*, «The Salon of 1846», Charles Baudelaire

² *On colour*, «The Salon of 1846», Charles Baudelaire

non necessita di legami esteriori ed ha già preso posto nella nostra memoria. A questo proposito, Baudelaire nel suo saggio si rifà al testo dello scrittore romantico tedesco, Ernst T. A. Hoffmann, la cui idea sintetizza al meglio il pensiero del poeta stesso. Baudelaire scrive: «Non so se qualche analogista ha mai stabilito una scala completa di colori e sensazioni corrispondenti, ma mi ricordo un passaggio di Hoffmann che esprime la mia idea perfettamente e che si rivolge a tutti coloro che amano sinceramente la natura: “Non è solo nei sogni, o in quel mite delirio che precede il sonno, ma mi succede perfino da sveglio quando ascolto la musica. Quella percezione di un’analogia e di una profonda connessione tra colori, suoni e profumi. Mi sembra che tutte queste cose siano state create dallo stesso raggio di luce, e che la loro combinazione debba risultare in uno splendido concerto armonico. Il profumo delle calendule, ad esempio, produce un effetto magico sul mio essere, che mi sembra di sentire in lontananza il suono solenne e profondo dell’oboe”». ³

1.3 "Percepire Assieme"

Essere altrove pur rimanendo fermi, sensazioni dinamiche nella staticità dello spazio, il viaggio, riscontrabile come tema principale e fondante de «I Fiori del Male» di Charles Baudelaire, è esperibile attraverso la plurisensorialità del “percepire assieme” profumi, suoni e colori. Metafora di un’evasione altrove, oltre lo spazio, dove il paesaggio è solo un referente simbolico della dinamica interiore.

«Now I will do nothing but listen,
To accrue what I hear into this song, to let sounds contribute towards it.
... I hear the sound I love, the sound of the human voice,
I hear all sounds running together, combined, fused or following,
Sounds of the city and sounds out of the city, sounds of the day and night
...
I hear the chorus, it is a grand opera,
Ah this indeed is music – this suits me.»
(da Song of Myself, «*Leaves of Grass*», Walt Whitman)

«Ora non voglio fare altro che ascoltare», scrive il poeta americano Walt Whitman nel suo celebre «Canto di me stesso». Egli vuole ascoltare lasciando

³On colour, «The Salon of 1846», Charles Baudelaire

che siano i suoni che lo circondano a contribuire alla sua crescita. Attraverso il paesaggio, il poeta estende le proprie facoltà sensoriali per entrare a far parte del paesaggio stesso, raccoglie i suoni circostanti in modo da ampliare i propri. «Music is sounds, sounds around us whether we're in or out of concert halls», citando in questo caso un altro poeta fautore del trascendentalismo americano, a cui poi si rifà lo stesso Whitman, Henry David Thoreau. «La musica è suono, suono che ci circonda sia che ci troviamo dentro o fuori le sale da concerto». Per lui il suono e la vista della natura sono fonte di inesauribile spettacolo e condizione necessaria ed essenziale alla vita. Prendendo quindi in prestito la terminologia del sociologo canadese, Marshall McLuhan, potremmo definire il paesaggio, come un'estensione di noi stessi, dei nostri sensi, che amplifica le nostre facoltà percettive. Secondo McLuhan infatti, nell'era della meccanica avevamo operato un'estensione del nostro corpo in senso spaziale, mentre oggi, nell'era dell'elettricità, abbiamo esteso il nostro stesso sistema nervoso centrale, abolendo tanto lo spazio, quanto il tempo. Il paragone, forse un po' azzardato, vuole ridare alla natura, non soltanto lo spazio visivo, ma anche quello sonoro e plurisensoriale che le appartiene. Tutto quello spazio e tempo, quella dimensione sinestetica che sarà poi amplificata attraverso le evoluzioni tecnologiche dalle avanguardie artistiche del '900.

1.4 Notturmo Visibile

Se lo spazio visivo ci fa riconoscere i confini, i tratti esteriori e le distanze degli oggetti che contiene, lo spazio acustico ci rende consapevoli della struttura interna, dell'energia contenuta negli oggetti stessi. Il primo è esteriore, procede nella direzione in cui guardiamo e, lasciandoci conoscere i confini degli oggetti, contribuisce allo sviluppo del nostro senso di proprietà e di attaccamento alle cose materiali e visibili. Il secondo è interiore, aperto a 360 gradi e ci fa sentire irradiati dagli elementi che producono i suoni, sviluppando in noi il senso della condivisione. La nostra percezione dello spazio si attua, quindi, attraverso l'azione sinergica di queste due sensazioni. Lo spazio visivo è diurno, quello acustico è notturno, dove uno risulta inadeguato o insufficiente, l'altro si sovrappone e ne completa la percezione. Risulta interessante osservare infatti, che dove la luce non è sufficiente o è in qualche modo ingannevole, come nelle regioni artiche o nella giungla tropicale, gli insediamenti umani hanno sviluppato una cultura aurale, e quindi estremamente legata al dato uditivo, anziché visivo. Lo spazio acustico nel quale siamo immersi è un paesaggio dinamico, non fatto di masse e di spazi misurabili in lunghezze ma fatto di energie, sensazioni, musica, che cristallizzata nell'immobilità dell'istante, tramuta in spazio

visivo. La musica si può definire come quell'arte che, attraverso un'opportuna disposizione di energie dalla forma diversa nel tempo, ovvero onde sonore, offre alla psiche umana un ambiente, un'atmosfera finalizzata a determinati scopi. Lo spazio acustico agisce, quindi, nel tempo, mentre quello visivo, degli oggetti e delle masse agisce nello spazio. Se analizziamo brevemente da un punto di vista fisico le due dimensioni coinvolte di spazio e tempo, prendendo come riferimento la prima stesura della relatività ristretta di Albert Einstein, possiamo comprendere che lo spazio in cui viviamo include anche la dimensione temporale. Egli ha enunciato per la prima volta la relazione di equivalenza fra la massa e l'energia attraverso la famosa formula $E = mc^2$. L'affinità che lega spazio e tempo, massa ed energia, spazio visivo e spazio acustico, potremmo azzardare, quindi, non sia solo una questione speculativa o riservata ad una particolare percezione sensoriale, ma risulta connessa alla natura stessa ed essenziale delle grandezze coinvolte. La massa non è altro che energia congelata, mentre l'energia è massa esplosa. Ecco che lo spazio, la natura, ciò che è direttamente visibile contiene anche lo spazio sonoro, che diventa visibile sotto forma di musica, in quanto energia o massa esplosa.

1.5 Frequenze in movimento e spazio a più dimensioni

Lo spazio sonoro può, quindi, cristallizzare in spazio visibile grazie al legame intrinseco che unisce le grandezze fisiche coinvolte. Allo stesso modo se mettiamo a confronto le onde sonore e quelle luminose, ci accorgiamo che a livello qualitativo, esse possono comportarsi in modo analogo. Prendiamo ad esempio l'effetto Doppler, per cui noi percepiamo una variazione dell'acutezza del suono in base al movimento della sorgente che lo produce o a seconda del nostro movimento rispetto ad essa. In generale, nel movimento di avvicinamento della sorgente o dell'osservatore, il suono percepito ha una frequenza maggiore, cioè è più acuto, del suono percepito in una situazione di stasi, mentre se sorgente e osservatore si allontanano l'uno dall'altro, la frequenza delle onde sonore diminuisce, per cui il suono percepito sarà più grave rispetto al suono originale. Questo principio è applicabile non solo alle onde sonore, ma anche a fenomeni che coinvolgono altri tipi di onde, come ad esempio quelle della luce. Attraverso l'effetto doppler e il comportamento delle onde luminose in una situazione di movimento, si è potuto comprendere come l'universo sia in continua espansione. Infatti le galassie in allontanamento mostrano una luce di colore rosso, ovvero l'onda del colore con frequenza più bassa dello spettro del visibile. Questo fenomeno è comunemente noto come "red shift", ovvero

“spostamento verso il rosso”, mentre nel caso del “blue shift”, la luce e quindi il colore delle galassie in avvicinamento mostra uno spostamento verso il blu, dato dalle onde con frequenza maggiore dello spettro del visibile.

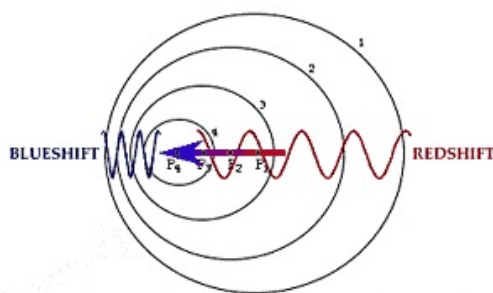


Figura 1.1: Effetto Doppler

Si nota quindi che il comportamento delle onde sonore e luminose in movimento è il medesimo e tale confronto è indicativo del perché ad un determinato suono, noi siamo portati ad associare un determinato colore. Ovviamente il paragone si deve limitare ad essere qualitativo, dato che a livello quantitativo, la velocità di propagazione del suono è estremamente più bassa di quella della luce. Ad ogni modo, la mia volontà di approfondimento non vuole ricercare certezze empiriche per dimostrare una verità assoluta, bensì vuole essere uno spunto di riflessione sull'intrinseca analogia dei fenomeni che coinvolgono e determinano poi la nostra percezione sensoriale. Dopo questa breve analisi, risulta più plausibile capire perché a suoni più acuti siamo portati ad associare determinati colori, che tendono a tonalità di blu-viola, mentre a suoni più gravi tendiamo ad accostare tonalità di rosso-bruno. Una ulteriore testimonianza dell'analogia diretta tra i fenomeni acustici e quelli ottici, ci viene proposta già nel XVII secolo, quando Isaac Newton, analizzando lo spettro della luce, aveva trovato una stretta corrispondenza tra le note musicali e i colori. Ad un aumento delle frequenze di oscillazione delle onde luminose nello spettro cromatico, dal rosso al blu, fece corrispondere un aumento delle frequenze di oscillazione delle onde sonore nella scala diatonica maggiore. Abbiamo, quindi, potuto osservare che l'analisi delle corrispondenze tra suono e colore, tra spazio visivo e spazio acustico coinvolge in prima istanza questi fenomeni dal punto di vista fisico, ma ovviamente questa è una ricerca che si limita ai caratteri qualitativi, analogie di comportamenti, determinati dalla medesima natura di tali fenomeni ondulatori. Ogni colore è il risultato di una vibrazione, del dinamismo dell'e-

nergia sonora che si rende visibile agli occhi. «Sentivo a volte il chiacchiericcio sommerso dei colori che si mescolavano», così quel suono dell’Invisibile viene tradotto in esperienza pittorica da Wassilij Kandinskij. Quando, nel 1912, egli dipinge *Il giudizio universale* sembra proprio rifarsi ai colori primordiali dell’Universo, giallo, rosso e blu, attraverso i quali tenta di cristallizzarne il suono. Il paesaggio sonoro che Kandinskij esprime attraverso la materia dei colori unisce la conoscenza scientifica, che Einstein con le sue nuove teorie aveva stravolto, e la sua propria sensibilità che lo aveva avvicinato allo spirituale e a quei dinamismi energetici che formano un universo “Altro”, non direttamente visibile. Vedremo poi nei capitoli successivi in che modo egli elabora questa sua ricerca artistica che vede nel *movimento della conoscenza*, il fine ultimo, la meta a cui tendere.



Figura 1.2: Galassia spiraliforme, *Andromeda*



Figura 1.3: Giudizio Universale, Wassilij Kandinskij 1912, *Centre Georges Pompidou, Parigi*

In precedenza avevamo definito la musica come energie dalla forma diversa, ovvero onde sonore, dispiegate nel tempo, mentre la pittura può essere definita come materia dispiegata nello spazio. Entrambe le arti rivolgono i propri scopi a costituire un ambiente, un'atmosfera utile alle necessità e ai bisogni della psiche umana ed entrambe agiscono, quindi, all'interno di uno spazio, temporale nel caso della musica, visivo nel caso della pittura. Analizzando brevemente il concetto di spazio al fine di comprendere meglio la direzione della nostra ricerca sulle affinità tra le diverse arti, dal punto di vista filosofico, secondo Platone, lo spazio è quell'entità di ordine essenziale che contiene tutta la realtà manifesta. Uno spazio vuoto, senza materia ed energia, non può esistere, in quanto lo spazio non si mostra in sé, ma può essere solo conosciuto per ciò che contiene. Se lo spazio è quindi il contenitore della realtà, a noi interessa l'aspetto percettivo che questa realtà manifesta all'uomo, che è l'unico legame con l'immagine di cui possiamo fare esperienza. Da ciò deriva che esiste uno spazio per ogni senso che percepisce questa realtà e quindi esisterà uno spazio visivo, uno spazio acustico, olfattivo, gustativo e tattile. Se prendiamo in esame le teorie di Rudolf Arnheim, possiamo vedere come egli sostiene che la nostra percezione è condizionata da un campo di forze. «Per ogni rapporto spaziale tra oggetti, esiste una distanza “esatta”, stabilita intuitivamente dall'occhio. Gli artisti rispondono a questa esigenza quando stabiliscono la disposizione degli oggetti

pittorici di un quadro o di vari elementi di una scultura». ⁴ Ovvero secondo lo storico dell'arte tedesco, l'equilibrio del nostro campo visivo è determinato da un insieme di forze, che agiscono sullo scheletro strutturale della figura che stiamo osservando. Esso «aiuta a determinare il ruolo di ogni elemento pittorico all'interno del sistema di equilibrio globale; serve da schema di riferimento, proprio come la scala musicale aiuta a determinare l'altezza di ogni nota in una composizione». ⁵ Arnheim definisce lo spazio visivo come un campo di forze, un paesaggio dinamico, in cui «l'atto del vedere è la percezione di un'azione». Ma l'essenza di un'esperienza percettiva non può essere semplicemente tradotta attraverso misure di grandezza, distanza, gradi angolari o lunghezza d'onda dei colori. Queste misurazioni statiche servono solo a definire il messaggio inviato all'occhio dal mondo fisico. Perciò, se l'atto percettivo è dinamico, esso non può procedere per compartimenti tra loro slegati, ma coinvolge necessariamente più sensi nello stesso momento, così come quando udiamo un suono slegato dalla sua sorgente, avvertiamo uno spazio a più dimensioni, non misurabile, ma esperibile nella pluralità dei sensi.

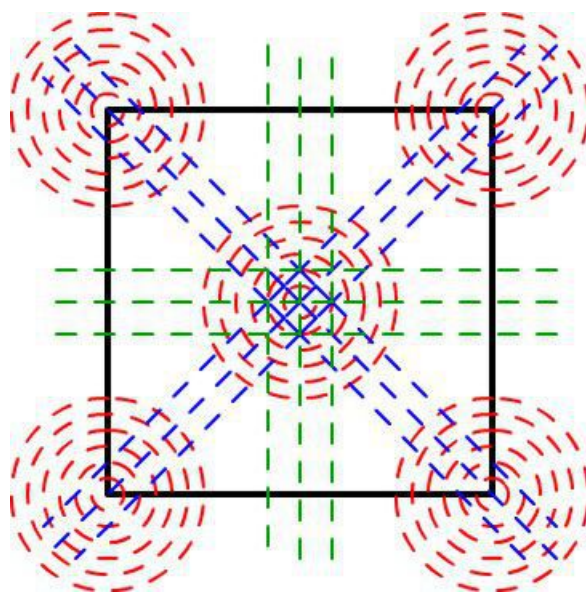


Figura 1.4: Campo di forze nella percezione visiva secondo *Rudolf Arnheim*

⁴ «Arte e percezione visiva», Rudolf Arnheim

⁵ «Arte e percezione visiva», Rudolf Arnheim

Quindi, in precedenza, avevamo definito lo spazio come il contenitore della realtà, la cui immagine manifesta corrisponde alla percezione che l'uomo ha di essa. Ora possiamo dire che questa immagine è tanto più rafforzata, quanto la sua percezione coinvolge più sensi, ampliando gli spazi. La volontà di riunire questi spazi attraverso le arti ha cominciato a manifestarsi in maniera evidente con l'avvento delle avanguardie artistiche nei primi anni del 1900. Anche se come abbiamo visto in precedenza, in ambito letterario, già nell'ottocento, i poeti simbolisti fecero della sinestesia il loro carattere distintivo, accostando immagini visive ad immagini sonore o a sensazioni di carattere olfattivo, ma rimanevano vincolati ai limiti della parola scritta. Vedremo, invece, nel prossimo capitolo come l'avvento dell'energia elettrica ha condizionato in maniera evidente la vita dell'uomo moderno, determinandone nuovi modi di esprimersi anche in ambito artistico. McLuhan ci spiega come «nell'era della meccanica avevamo operato un'estensione del nostro corpo in senso spaziale, mentre oggi, nell'era dell'elettricità, abbiamo esteso il nostro stesso sistema nervoso centrale in un abbraccio globale che, abolisce tanto il tempo quanto lo spazio».⁶ I media ci permettono di estendere le parti del nostro corpo e i sensi, ma allo stesso tempo ne separano le funzioni, ci isolano dal contatto con noi stessi. I greci avevano un loro concetto di «consenso» come facoltà del «senso comune» di trasporre ogni senso in un altro e di assicurare all'uomo la consapevolezza. Per molti secoli si definì «buon senso» la capacità tipicamente umana di trasferire una particolare esperienza di un senso a tutti i sensi, e di presentare alla mente il risultato come un'immagine unificata. Così come il «contatto» non riguarda solo la pelle, ma un'azione reciproca dei sensi, e «restare in contatto» o «mettersi in contatto» implica l'incontro dei sensi, la vista trasposta in suono, il suono in movimento, in gusto e così via.

⁶ «Understanding Media», Marshall McLuhan

Capitolo 2

Oltre le metafore

2.1 Media. Fiori del male?

«Come il cinema muto invocava il suono, così il sonoro invoca il colore»,¹ scriveva Sergej Ejzenštejn e questa osservazione si può estendere sistematicamente a tutti i media. Ma cosa si intende per media? È proprio vero che essi determinano e organizzano il nostro mondo relazionale e percettivo? «Tutti i media sono metafore attive in quanto hanno il potere di tradurre l'esperienza in forme nuove». Questa la tesi di fondo di Herbert Marshall McLuhan: «i media sono metafore. Non tramiti o intermediari, e neppure semplici mezzi, come vorrebbero tante teorie dell'informazione», ma metafore intese nel loro significato etimologico. «In greco *metaphérein* significa trasportare. Ogni forma di trasporto non soltanto porta, ma traduce e trasforma il mittente, il ricevente e il messaggio. I media sono quindi metafore “attive” in quanto portano, veicolano e insieme trasformano. E trasformano tutto ciò che toccano: il messaggio ma anche le realtà umane, individuali e collettive, modificano la nostra struttura relazionale e la nostra psiche».² Sempre secondo McLuhan, «il medium è il messaggio». Ovvero il “messaggio” di un medium o di una tecnologia risiede «nel mutamento di proporzioni, di ritmo o di schemi che introduce nei rapporti umani». ³ In altre parole le conseguenze individuali e sociali di ogni medium, cioè di ogni estensione di noi stessi, derivano dalle nuove proporzioni introdotte nelle nostre questioni personali da ognuna di queste estensioni. La parola parlata è stata la prima tecnologia grazie alla quale l'uomo ha potuto lasciar andare il suo ambiente per afferrarlo in modo nuovo. Quando noi diciamo che

¹Energia ibrida. *Les liaisons dangereuses*, «Understanding Media», Marshall McLuhan

²«Understanding Media», Marshall McLuhan

³*Il medium è il messaggio*, «Understanding Media», Marshall McLuhan

“afferriamo” qualcosa, indichiamo il processo che conduce a una cosa attraverso un'altra, elaborandone attraverso più di un senso molti aspetti contemporaneamente, in questo modo dovremmo “afferrare” anche l'arte. La rivoluzione compiutasi con l'elettricità è ben spiegata nella tesi di McLuhan, «il medium è il messaggio», in quanto «essa è informazione allo stato puro, è un medium, per così dire, senza un messaggio. Questo fatto, comune a tutti i media, indica che il “contenuto” di un medium è sempre un altro medium».⁴ Ad esempio, nel caso della luce elettrica, che la si usi per un'operazione al cervello o per una partita di calcio in notturna non ha alcuna importanza. Si potrebbe sostenere che queste attività sono in un certo senso il “contenuto” della luce elettrica, perché senza di essa non potrebbero esistere. E questo non fa altro che confermare la tesi secondo la quale “il medium è il messaggio”, perché è il medium che controlla e plasma le proporzioni e la forma dell'associazione e dell'azione umana, al di là dei contenuti, o delle utilizzazioni di questi media. Nell'era della meccanizzazione i media in uso consentivano processi di lavoro frammentari e un conseguente ordinamento delle parti così ottenute, mentre l'era elettrica pose fine alla sequenza rendendo i processi del tutto immediati, perciò ebbe tanta importanza la rivoluzione operata con l'elettricità. Essa poneva fine al regime della notte e del giorno, degli interni e degli esterni, in altre parole era un messaggio di mutamento totale che poneva la portata dell'uomo oltre la sua presa, oltre la metafora. Ora, dopo queste premesse, se analizziamo un movimento artistico come quello del cubismo, esso si propone di presentare simultaneamente tutte le facce di un oggetto, anziché il “punto di vista”, ovvero la faccia dell'illusione prospettica. In altre parole, il cubismo mostrando in due dimensioni l'interno e l'esterno, rinuncia all'illusione della prospettiva a favore dell'immediata consapevolezza sensoria del tutto. La sequenza lascia il posto alla simultaneità, segmenti di attenzione specializzata si sono trasferiti in un campo totale, l'impostazione sequenziale della meccanizzazione lascia il posto alla simultaneità garantita dall'era elettrica. Cubismo e futurismo avevano colto prima di tutti le modificazioni sociali e culturali apportate dall'avvento dei nuovi media tecnologici e attraverso l'arte avevano tradotto quello che McLuhan sintetizza quando afferma “il medium è il messaggio”. Prima della velocità elettrica e del campo totale, sembrava che il messaggio fosse “il contenuto” e la gente era solita chiedersi cosa volesse rappresentare un quadro, anche se non si poneva mai questa domanda a proposito di una melodia, di un abito o di una casa, in quanto per queste cose conservava un certo senso dello schema generale, cioè dell'unità tra forma e funzione.

⁴ *Il medium è il messaggio*, «Understanding Media», Marshall McLuhan



Figura 2.1: Les demoiselles d'Avignon, Pablo Picasso 1907, *MoMA, New York*



Figura 2.2: Visioni simultanee, Umberto Boccioni 1911, *Von der Heydt Museum, Wuppertal*

Per capire meglio i media che ci prolungano e in che modo essi determinano e organizzano la nostra esperienza individuale e collettiva, analizziamo ora il conflitto tra il modo visivo e il modo auditivo di percepire l'esistenza. Prendiamo ad esempio il linguaggio, inteso come parola parlata, esso come estensione o espressione simultanea di tutti i nostri sensi, è sempre stato considerato la più ricca forma d'arte dell'uomo, ciò che lo distingue dal mondo animale. Essa coinvolge drammaticamente tutti i sensi, nonostante le persone più alfabetizzate tendono a parlare il più coerentemente e il più naturalmente possibile. Il coinvolgimento sensoriale dato dall'elemento verbale, in culture nelle quali l'alfabetismo non è la forma d'esperienza dominante, si traduce in altre forme di espressione e apprezzamento culturale. Così si può spiegare ad esempio «la frequenza con la quale in Grecia si possono ricevere pacche sulle spalle, carezze o amichevoli spinte».⁵ Ma per comprendere meglio la natura della parola parlata può essere utile metterla a confronto con la forma scritta. Mentre la parola parlata, come abbiamo visto, implica un coinvolgimento di tutti i sensi, la parola scritta costituisce l'estensione e l'amplificazione del potere visivo necessario all'individualismo e alla privacy. Facciamo un esempio pratico per accorgerci meglio della netta separazione tra i due modi di organizzare l'esperienza. Poniamo di dover scrivere "stasera", non esistono molti modi per scrivere questa parola, ma può essere pronunciata in molti modi diversi. Ad esempio Stanislavskij era solito chiedere ai suoi giovani attori di pronunciare e di accentuare questa parola in cinquanta modi diversi, mentre chi ascoltava annotava le differenti sfumature di sentimento e di significato che così venivano espresse. La parola scritta espone chiaramente in sequenza ciò che nella parola parlata è rapido e implicito, nel discorso invece, in genere tendiamo a reagire ad ogni situazione che ci si può presentare, con toni e gesti che dipendono da essa. La scrittura è invece un'azione separata e specializzata, nella quale si hanno meno inviti ad una reazione, essa garantisce, in un certo senso, un grado di maggiore distacco e minore partecipazione emotiva. Per questo motivo, se da un lato il linguaggio estende e amplifica l'uomo, dall'altro lato ne separa anche le facoltà. L'alfabeto fonetico, infatti, ha determinato notevoli effetti sulla creazione di molti dei modelli di cultura fondamentali dell'uomo occidentale. Ad esempio, supponiamo di esporre un pezzo di stoffa con su scritto le parole "bandiera americana", invece delle stelle e strisce. Esso trasmetterebbe certamente lo stesso messaggio del simbolo, ma l'effetto sarebbe molto diverso. Capiamo quindi che tradurre la ricchezza visiva dell'immagine a stelle e strisce in forma scritta equivale a privarla qualitativamente delle sue proprietà in quanto immagine corporea e sintesi di esperienza, anche se resterebbe im-

⁵ *La parola parlata*, «Understanding Media», Marshall McLuhan

mutato l'astratto legame che unisce le due istanze. L'alfabeto fonetico è una tecnologia del tutto particolare. Ci sono stati molti tipi di scrittura, pittografica e sillabica, ma praticamente un solo alfabeto (fonetico) nel quale a lettere semanticamente prive di significato corrispondono suoni semanticamente privi di significato. Esiste cioè, una netta spartizione tra mondo visivo e mondo auditivo. La trascrizione fonetica sacrifica mondi di significato e di percezione presenti in forme di scrittura, culturalmente più ricche, come i geroglifici o gli ideogrammi cinesi. Infatti, «come intensificazione ed estensione della funzione visiva, l'alfabeto fonetico diminuisce, in ogni cultura soggetta alla sua egemonia, l'importanza degli altri sensi, udito, gusto e tatto».⁶ Ciò non accade nelle culture, come la cinese, che usano caratteri non fonetici, e possono così conservare quel ricco repertorio di percezioni generali e di esperienze profonde che tende a corrodersi nelle culture civilizzate dall'alfabeto fonetico. L'ideogramma è infatti una forma sintetica e non, come la scrittura fonetica, una dissociazione analitica dei sensi e delle funzioni. E questa stessa separazione tra vista, suono e significato che è propria dell'alfabeto fonetico si estende anche ai suoi effetti sociali e psicologici. L'uomo alfabetico subisce una menomazione della sua vita fantastica, emotiva e sensoriale, così come una grande dissociazione della sua sensibilità interiore, nonostante ne ricavi anche la libertà di emanciparsi. In una società alfabetica e omogeneizzata l'uomo cessa di essere sensibile alla vita diversa e discontinua delle forme. «Tutti i fenomeni tradizionalmente abituali sono resi muti dal loro linguaggio unilaterale. Non udiamo più la loro voce e siamo circondati dal silenzio. Soccombiamo all'elemento pratico-funzionale» scriveva Wassilij Kandinskij nel suo libro *Punto, linea e superficie*. Se da un lato i media estendono le nostre facoltà, dall'altro possono trasformarsi in "fiori del male", provocando una sorta di torpore sensoriale nell'individuo e nella società. La nostra cultura alfabetica e razionale, respinge l'uomo che si affida soprattutto all'orecchio e al tatto. Marshall McLuhan scrive il suo saggio nel 1964, perciò noi a posteriori possiamo azzardare con maggiore consapevolezza l'ipotesi che le avanguardie artistiche del '900, attraverso l'adozione di un linguaggio sinestesico, volessero tornare a una condizione tribale, culturalmente ricca, riunendo il mondo visivo e quello auditivo e restituendo all'esperienza tutte quelle qualità sensoriali garantite dall'unione di queste istanze.

⁶ *La parola scritta. Un occhio per l'orecchio*, «Understanding Media», Marshall McLuhan

2.2 Ibridazione

Nel paragrafo precedente abbiamo capito che la nostra percezione e la nostra esperienza è fortemente influenzata e per molti aspetti determinata dai media presenti nella nostra cultura, indipendentemente dal tipo di utilizzo a cui sono destinati. Abbiamo la possibilità di estendere le nostre facoltà sensoriali ma non usiamo i sensi e ci affidiamo al comfort di un'organizzazione visiva consolidata, già stabilita entro determinati schemi sequenziali. Le avanguardie del Novecento esprimono con forza la loro volontà di rinunciare al comfort di quest'unica determinata organizzazione visiva a favore di una che permetta la casuale partecipazione e unione dei sensi. «Uno stesso suono interiore può essere espresso contemporaneamente da varie arti, ognuna delle quali lo esprimerà secondo le proprie caratteristiche, aggiungendogli una ricchezza e una forza che una sola arte non potrebbe dargli»,⁷ scrive Kandinskij nel suo libro «Lo spirituale nell'arte», che tratteremo in seguito. Ma in pittura, ancor prima, già a partire da Cézanne si era riscoperta l'«immagine plastica», mediante la quale tutti i sensi coesistono in uno schema unificato. Attraverso il colore egli crea uno spazio pittorico del tutto nuovo, che differenzia nettamente la sua ricerca artistica dalle sperimentazioni impressionistiche dei suoi coetanei, interessati solamente ai fenomeni percettivi della luce e del colore. Cézanne cerca invece di sintetizzare nella sua pittura anche i fenomeni dell'interpretazione razionale che portano a riconoscere le forme e lo spazio. Ma, nel suo intento, egli non ricorre mai agli strumenti tradizionali del disegno, del chiaroscuro e della prospettiva, ma solo al colore. La sua grande ambizione era di risolvere tutto solo attraverso il colore, arrivando lì dove nessun pittore era mai arrivato: sintetizzare nel colore la visione ottica e la coscienza delle cose. Non perde mai di vista la realtà e il suo aspetto visivo, ma la utilizza come pretesto per condurre i suoi esperimenti sul colore e sulla resa volumetrica degli spazi attraverso di esso. «Tutta la tradizione rinascimentale mi risulta antipatica. Le regole ferree di prospettiva sono state un errore terribile, ci sono voluti quattro secoli per rimediare», scrive Georges Braque, il quale insieme a Picasso raccoglie l'eredità del maestro di Aix-en-Provence e porta la ricerca pittorica alla rappresentazione della simultaneità di visione cubista che oggi noi tutti conosciamo. Anche Cézanne, come abbiamo detto, già aveva rinunciato all'illusione della prospettiva e conferiva monumentalità, ovvero profondità pittorica ai suoi quadri attraverso la scomposizione cromatica dei piani nel dipinto, ma in lui la visione del reale conservava quell'unità spazio-temporale, che invece nei cubisti diventa simultanea. Gran parte della ricerca pittorica di Cézanne può essere sintetizzata

⁷ *Il linguaggio delle forme e dei colori*, « Lo spirituale nell'arte», Wassilij Kandinskij

attraverso le numerose tele che egli dedica alla montagna Sainte-Victoire.



Figura 2.3: La montagna Sainte-Victoire, Paul Cézanne, 1904-1906

L'immagine è ottenuta solo con il colore, ma la visione è ferma, immobile, dotata di una sua precisa staticità che rende quest'opera del tutto diversa dai quadri impressionisti. Il dipinto tende ad una rappresentazione quasi astratta, non c'è la ricerca dell'attimo fuggente né la rappresentazione della mobilità della luce, le macchie sono colori puri che non permettono di riconoscere un oggetto preciso, ma che assumono valore solo nel loro mutuo rapporto. Così il pittore mira a creare una diversa costruzione dell'immagine: dalla forma al colore-luce, senza però perdere la forma. Per questo, egli non divenne mai un pittore astratto, pur anticipandone i successivi sviluppi nel corso del Novecento. Nei quadri di Cézanne, la percezione non si può limitare al "vedere", ma occorre "afferrare" la visione attraverso l'unione dei sensi per ritrovarne il vero oggetto. Ora faremo qualche altro passo a ritroso nel corso della storia dell'arte moderna

per ritrovare un altro esempio utile alle nostre considerazioni.

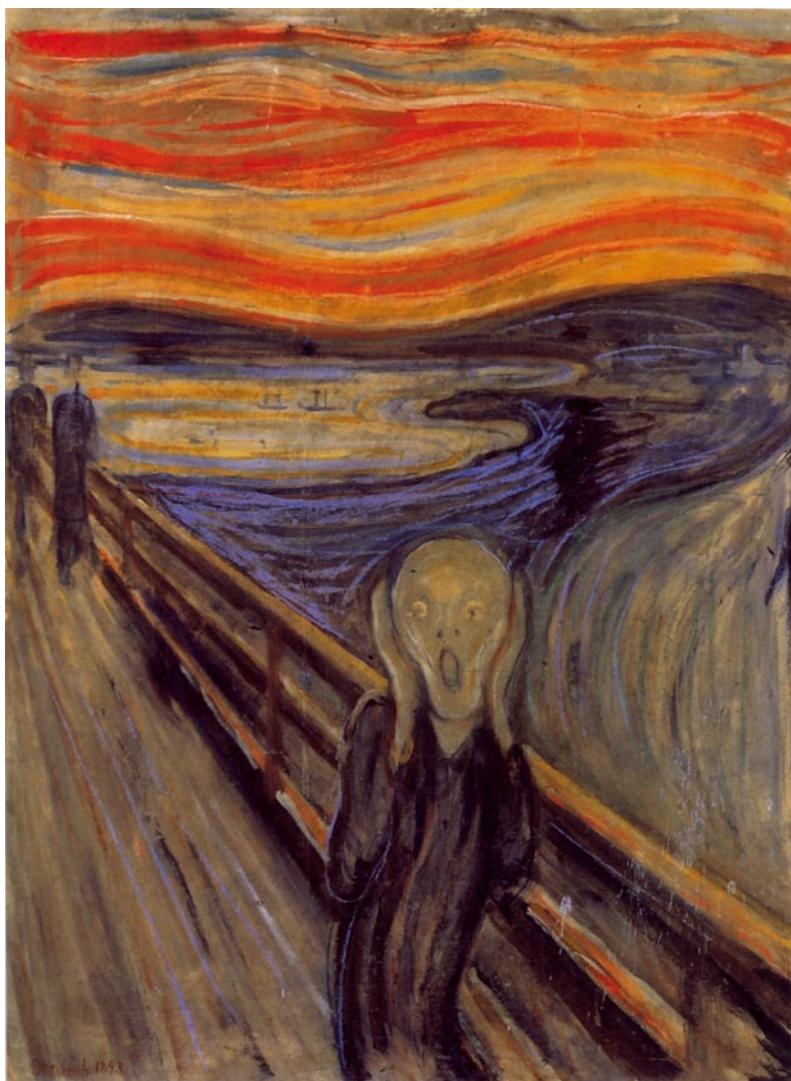


Figura 2.4: L'urlo, Edvard Munch, 1893-1895

«Camminavo lungo la strada con due amici
quando il sole tramontò
il cielo si tinse all'improvviso di rosso sangue.
Mi fermai, mi appoggiai stanco morto ad una palizzata
sul fiordo nero-azzurro e sulla città c'erano sangue e lingue di fuoco
i miei amici continuavano a camminare e io tremavo ancora di paura
e sentivo che un grande urlo infinito pervadeva la natura.»

Edvard Munch annota queste righe sul suo diario prima di concepire a livello pittorico il quadro che diverrà il simbolo dell'estetica nichilista. Simbolo dell'angoscia dell'uomo moderno, che la filosofia positivista e il darwinismo ha collocato in una dimensione puramente materiale, biologica, animale, destinato solamente all'oscurità di una morte senza consolazione. L'urlo si sviluppa, infatti, non per una causa di dolore diretta, tangibile, ma per il perdersi di ogni Senso dell'esistenza. L'uomo ridotto a una solitudine senza conforto viene schiacciato dal peso di un mondo deformato, all'interno del quale egli non conta più nulla. Ogni reazione positiva risulta essere impossibile, in quanto la vita appare come una semplice condanna, per la quale resta solamente la disperazione esistenziale. Se in precedenza il pensiero negativo di Schopenhauer trovava nell'arte la pace attraverso la contemplazione estetica del nulla stesso, ora nemmeno l'arte è motivo di consolazione. L'urlo di Munch è un gesto mosso dalla disperazione, le onde sonore del grido mettono in movimento tutto il quadro, agitano sia il corpo dell'uomo, sia il paesaggio retrostante, definito attraverso movimenti ondulatori che trasmettono il dato sonoro attraverso quello visivo. Anche se, sul piano temporale, Munch si colloca ancor prima di Cézanne e ancor prima di tutte le novità tecnologiche del Novecento, egli riesce ad esprimere la condizione dell'uomo moderno attraverso uno stile pittorico che determina una partecipazione percettiva plurisensoriale. La visione, i colori e l'andamento delle forme diventano suoni udibili, diventano energia ibrida che trasmette tutta la forza della sua unione sinestesica.

2.3 Dissonanze. Limite di rottura

«Non esistono leggi esteriori. Tutto ciò che suscita la reazione della nostra voce interiore è permesso. Sul piano complessivo, e quindi anche su quello specifico dell'arte, questo è l'unico grande principio di vita».⁸

Con l'avvento delle avanguardie artistiche, la rottura con gli schemi tradizionali è evidente e le costanti espressive dominanti diventano la dissimetria, la disarmonia, la disritmia. Esse non vogliono sostituirsi agli antichi e classici criteri, anche di origine biologica, come la simmetria, l'armonia, la proporzione, ma vi si aggiungono e formano un nuovo panorama estetico. Nei paragrafi precedenti abbiamo visto come l'impostazione sequenziale della cultura occidentale determinata dall'alfabetismo, precluda l'esperienza di tutta una ricchezza di significati garantita, invece, da una percezione che include, oltre alla vista, anche gli altri sensi. Come abbiamo già detto, l'avvento dei nuovi media ad estendere i nostri sensi e i mutamenti sociali e culturali da essi determinati, implica necessariamente cambiamenti radicali anche in campo artistico. La musica diventa il mezzo attraverso il quale i pittori cercano di svincolare la propria arte dalla rappresentazione mimetica dell'oggetto reale e garantire una partecipazione plurisensoriale nell'esperienza dell'opera. Thomas Von Hartmann⁹ scrive nel suo saggio intitolato «L'anarchia nella musica», inserito all'interno dell'almanacco *Il Cavaliere azzurro*: «Nell'arte in genere, e in particolare nella musica, ogni mezzo scaturito dalla necessità interiore è dunque giusto. Il compositore vuole portare all'espressione ciò a cui lo spinge, in quel particolare momento, la sua intuizione interiore. Può facilmente accadere che per farlo debba ricorrere a una combinazione di suoni che la teoria attuale considera cacofonica. È evidente che in tal caso il giudizio teorico non può essere considerato un ostacolo». Il principio della necessità interiore sarà ciò che guiderà anche Wassilij Kandinskij verso l'adozione di determinati mezzi espressivi, al fine di liberare la propria arte dalla mimesi e raggiungere l'astrazione. Inoltre, sempre Hartmann scrive: «la bellezza di un'opera consiste nella corrispondenza tra il mezzo espressivo e la necessità interiore. La forza di persuasione dell'opera, che dipende totalmente da tale corrispondenza, costringe in definitiva l'ascoltatore e lo spettatore a riconoscere la bellezza della creazione nonostante la novità dei mezzi». Anche se, quando nel 1907, Arnold Schönberg propone la sua *Kammersymphonie op. 9*, le reazioni del pubblico presente all'esecuzione non sono

⁸ *L'anarchia nella musica* di Thomas Von Hartmann, «Il cavaliere azzurro»

⁹ Compositore russo, sostenitore delle idee di Wassilij Kandinskij e Franz Marc, insieme ai quali collabora alla stesura dell'almanacco *Il cavaliere azzurro*

state molto clementi, anzi provocarono «un fracasso di sedie sbatacchiate, fischi e uscite teatrali», secondo il racconto dell'allievo del compositore austriaco, Egon Wellesz.¹⁰ Anche lo stesso Gustav Mahler, dopo una prova della prima *Kammersymphonie* di Schönberg, al termine dell'esecuzione chiese ai musicisti di suonare una triade di DO maggiore. «Grazie», disse il compositore austriaco, e se ne andò. Ma i due amici, nonostante alcune divergenze, hanno sempre avuto grande stima reciproca. L'edificio dell'armonia si sta deformando. Già verso la fine dell'ottocento, ancor prima di Schönberg, le triadi, l'elemento portante della musica occidentale, ovvero quelle tre note fondamentali, prima, terza e quinta, che costituiscono gli accordi, diventano sempre più rare. Proliferano, invece, gli accordi aumentati e le settime non risolte. Il tritono, ovvero quell'intervallo di quarta aumentata, posto un semitono sotto la quinta giusta, si annida ovunque. Questo intervallo ha sempre procurato una sorta di fremito di turbamento all'orecchio umano, tanto che gli studiosi medioevali lo avevano chiamato "*diabolus in musica*". Una volta, Arnold Schönberg disse: «Non sono mai stato un rivoluzionario, nella nostra epoca l'unico rivoluzionario era Strauss!». Infatti già Richard Strauss aveva spinto ripetutamente la musica sull'orlo di quella che poi, con Schönberg, diventerà atonalità. Anche Claude Debussy è stato un precursore di quella dodecafonia che si sviluppa negli anni successivi, egli però si immerge anche nella pittura e nella poesia simbolista francese, cercando analogie musicali per le sue esperienze estetiche più profonde. Rifiuta l'accademismo, per questo venne in seguito etichettato come "impressionista" musicale, descrizione che gli sta stretta e nella quale lui non si riconosce mai. La lettura delle poesie di Verlaine, Baudelaire, Mallarmé e degli altri poeti simbolisti, infiammano la sua immaginazione musicale e non esita a tradurre in musica la semplice e sfuggente perfezione delle immagini che queste letture suscitano in lui: il colore del chiaro di luna, la musica delle fronde che stormiscono e della pioggia che cade. Quando compone le sei *Images* per pianoforte, già nel titolo racchiude l'intenzionalità di evocare con la musica sensazioni visive, così come i *Nocturnes* per orchestra rappresentano «una ricerca nei diversi arrangiamenti che può dare lo stesso colore, come potrebbe essere in pittura uno studio dei grigi». Secondo Debussy, i musicisti non ascoltano che musica scritta da mani sapienti, mai quella insita nella natura. Secondo lui, «vedere il sorgere di un giorno è più utile che ascoltare la Sinfonia Pastorale». Il compositore francese parla spesso del profumo del suono, per lui è importante che la musica debba esser percepita da tutti i sensi perché l'ascoltatore possa meglio immergersi in ciò che essa può evocare e perché possa lasciare come una ventata di profumo, una sensazione. Ritroviamo, perciò, in

¹⁰ «Arnold Schönberg», Egon Wellesz, 1985

Debussy quella «*poetica delle corrispondenze*» tipica di Baudelaire, così come il poeta francese aspirava alla riscoperta di una dimensione musicale della parola, come infinita possibilità di significati ed esperienze percettive, allo stesso modo la musica per la sua asemanticità consente di svelare e nascondere allo stesso tempo ciò che esprime. In realtà, Debussy rivendica alla musica «una libertà che essa può raggiungere forse più di ogni altra arte poiché non è limitata ad una riproduzione più o meno esatta della natura, ma è intesa a cogliere le misteriose corrispondenze tra natura e immaginazione». La superiorità della musica rispetto alle altre arti risiede nel fatto che essa non è sottomessa a «precisazioni e contingenze come i colori e le parole». Egli non cerca di descrivere fedelmente una situazione concreta, quanto di rendere musicalmente un'idea astratta. Pensiero analogo a quello di altri artisti e filosofi dell'epoca, come Wassilij Kandinskij, che meglio approfondiremo nei capitoli successivi. A questo proposito, il pittore russo scrive: «...Il più ricco insegnamento viene dalla musica. Salvo poche eccezioni, la musica è già da alcuni secoli l'arte che non usa i suoi mezzi per imitare i fenomeni naturali, ma per esprimere la vita psichica dell'artista e creare la vita dei suoni».¹¹



Figura 2.5: Impression III, Concerto, Wassilij Kandinskij 1911, *Städtische Galerie im Lenbachhaus, Monaco*

¹¹ *La piramide, «Lo spirituale nell'arte»*, Wassilij Kandinskij

Dalla fine dell'Ottocento in poi, perciò, inspiegabili dissonanze cominciano ad affiorare in superficie, linee cromatiche differenti si intersecano in uno sviluppo contrappuntistico e accordi struggenti rimangono sospesi senza venir risolti. Hermann von Helmholtz, nel suo trattato del 1863, spiega la fisica della serie degli armonici naturali e tenta di definire le percezioni umane di consonanza e dissonanza in relazione ad essa. «Quando le forme d'onda di due suoni simultanei si intersecano, creano dei "battimenti", delle pulsazioni nell'aria. L'intervallo di ottava suscita una sensazione piacevole perché l'oscillazione della nota superiore si allinea a quella della più bassa secondo un rapporto esatto di due a uno, e questo significa che non viene percepito alcun "battimento". La quinta giusta, che ha un rapporto di tre a due, suona anch'essa "chiara" all'orecchio». Ma la domanda che invece si pone Thomas von Hartmann è un'altra ovvero: «possono le leggi della percezione sensoriale imporre limiti insuperabili ad una assoluta libertà nella scelta dei mezzi espressivi da parte dell'artista?». I nostri organi di senso sono ormai inconsapevolmente abituati a determinate formule, da noi considerate assiomatiche. D'altra parte, come ogni altra cosa, anche l'udito si sviluppa, ciò che suonava come inammissibile dissonanza in tempi passati, per l'orecchio di oggi è armonia. L'abitudine rende sterile le forme e la percezione, mentre l'improvviso capovolgimento di una situazione ci fa tornare a una "condizione tribale", culturalmente e percettivamente ricca, come direbbe Marshall McLuhan. Con ciò non si ritengono inutili tutti i canoni tradizionali ma si vuole intendere che in ogni medium o struttura esiste un «limite di rottura nel quale il sistema si muta bruscamente in un altro o supera nel suo processo dinamico il punto dal quale non è più possibile tornare indietro».¹² Così è successo nel secolo scorso, quando i nuovi media elettrici sono entrati in uso e gli artisti, altro non fecero che testimoniare il grande cambiamento in atto attraverso le nuove sperimentazioni artistiche. L'«Arte dei rumori» di Luigi Russolo costituisce l'elaborazione teorica di gran parte degli sviluppi futuri della musica del Novecento. La musica ormai, secondo Russolo, deve utilizzare non solo i suoni, ma anche tutti i rumori che costituiscono il sottofondo dell'esistenza umana. È questa l'idea che ancora oggi hanno tutti i musicisti che fanno uso di rumori e suoni elettronici per le loro composizioni. Non ci sono suoni di serie A o di serie B, c'è un infinito magma sonoro, da cui il compositore può attingere liberamente. «Poiché i rumori, anche quelli considerati molesti, fanno innegabilmente parte della quotidiana esistenza e in qualche misura condizionano o modificano la nostra sensibilità musicale, occorre tenerne conto».¹³ Così Russolo decide di "intonarli" e rovescia l'archetipo

¹² *Capovolgimento del medium surriscaldato*, «Understanding Media», Marshall McLuhan

¹³ «Rumori futuristi da Luigi Russolo ad oggi», Stefano Lanuzza

del rumore-fastidio nell'idea futurista del rumore-suono da volgere in materia musicale. A sostegno delle proprie idee, progetta e brevetta l'intonarumori, e successivamente il rumorarmonio, una specie di amplificatore dei suoni-rumori.

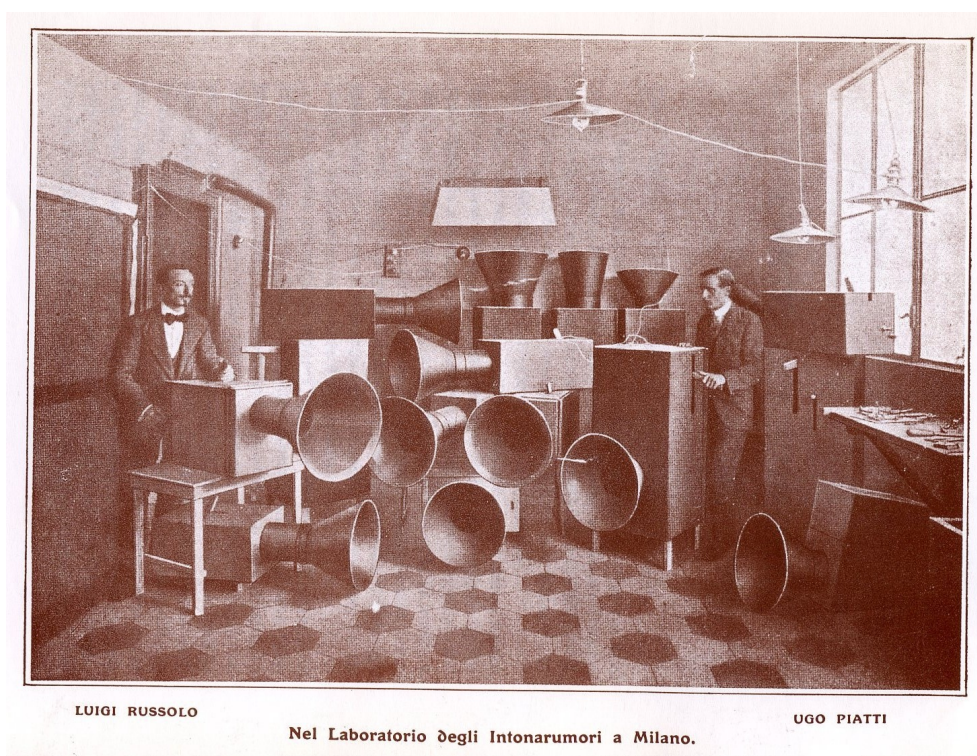


Figura 2.6: Luigi Russolo e Ugo Piatti nel laboratorio degli intonarumori a Milano

Nel suo manifesto Russolo scrive: “Oggi l’arte musicale, complicandosi sempre più, ricerca gli amalgami di suoni più dissonanti, più strani e più aspri per l’orecchio. Ci avviciniamo così sempre più al suono-rumore. Questa evoluzione della musica è parallela al moltiplicarsi delle macchine, che collaborano dovunque coll’uomo. Non soltanto nelle atmosfere fragorose delle grandi città, ma anche nelle campagne, che furono fino a ieri normalmente silenziose, la macchina ha oggi creato tanta varietà e concorrenza di rumori, che il suono puro, nella sua esiguità e monotonia, non suscita più emozione”.¹⁴ In questo modo il pittore e musicista futurista esprime la necessità di conquistare la varietà infinita

¹⁴ «L’arte dei rumori», Luigi Russolo, 1916

dei suoni-rumori, essi fanno parte della nostra esistenza, plasmano l'ambiente sonoro in cui viviamo e modificano così la nostra percezione. È così che la dissonanza di oggi diventa l'armonia di domani, ed è dalle idee di Russolo che prenderà avvio la musica concreta degli anni cinquanta e la successiva musica elettronica del Novecento. La dissonanza che si registra in campo musicale e nell'ambito delle arti visive è in realtà una dissonanza più ampia, sociale e culturale, creata dallo spostamento degli equilibri di un sistema.

2.4 Tessuto fonico

Corno inglese

«Il vento che stasera suona attento
-ricorda un forte scotere di lame-
gli strumenti dei fitti alberi e spazza
l'orizzonte di rame
dove strisce di luce si protendono
come aquiloni al cielo che rimbomba
(Nuvole in viaggio, chiari
reami di lassù! D'alti Eldoradi
malchiuse porte!)
e il mare che scaglia a scaglia,
livido, muta colore,
lancia a terra una tromba
di schiume intorte;
il vento che nasce e muore
nell'ora che lenta s'annerà
suonasse te pure stasera
scordato strumento,
cuore»

da «*Ossi di seppia*», Eugenio Montale

Nel paragrafo precedente abbiamo visto come Debussy è tra coloro che per primi scardinano il sistema tonale tradizionale, con ricercate e volute dissonanze che indirizzano l'ascoltatore verso la musicalità intrinseca ed autonoma dei suoni, svincolati dalle rigide regole dell'armonia classica. La dissonanza musicale si riverbera anche nella poesia, come è dimostrato dall'ibridazione fra diversi generi, modalità espressive e linguaggi che danno vita a un'interazione nuova, attiva, innovativa, che traduce i risultati di un campo in un altro parallelo, traslando un linguaggio in un altro. Wassilij Kandinskij scrive nel suo libro *Lo spirituale nell'arte*: «Il confronto fra i mezzi di varie arti e gli insegnamenti che un'arte trae da un'altra possono aver successo ed essere fruttuosi se non restano in superficie, ma vengono approfonditi. Un'arte deve imparare come un'altra arte usa i suoi mezzi per poter poi usare, analogamente ma in modo autonomo, i propri. Approfondire un'arte significa stabilire i suoi limiti, mentre confrontarla con le altre arti significa sottolinearne l'identica tensione interiore». Questa è anche la convinzione che guida il pittore russo verso quell'opera d'arte totale, quella *Gesamtkunstwerk* a cui già era arrivato Richard Wagner, anche se con modalità, finalità ed esiti differenti. L'attenzione a ciò che avviene nel mondo musicale è caratteristica della cultura degli anni del primo Novecento. Il poeta italiano Eugenio Montale arricchisce tutta la sua poesia, attraverso l'interazione fra le varie arti. Attinge in particolare dal mondo musicale e pittorico, favorendo così l'espansione fonica delle immagini contenute nelle sue dissonanze lessicali e parole analogiche. La musicalità del verso è ora intesa in termini di ritmo e non più di melodia e la parola poetica si caratterizza per la sua "asemanticità", in quanto attraverso la dissonanza lessicale si vuole esprimere una ben più profonda dissonanza interiore. Montale traduce tutto quel "bisogno di espressione musicale" attraverso la poesia, come fa con quella "musica senza rumore", quella musica che si inoltra nei vicoli ma poi attraversa il corpo, quella "musica che si respira" in «Minstrels» e nei «Préludes» di Claude Debussy, a cui si ispira.

Ministrels

«Ritornello, rimbalzi
tra le vetrate d'afa dell'estate.
Acre groppo di note soffocate,
riso che non esplode
ma trapunge le ore vuote
e lo suonano tre avanzi di bacchanale
vestiti di ritagli di giornali,
con strumenti mai veduti,

simili a strani imbuti
che si gonfiano a volte e poi s'afflosciano.
Musica senza rumore
che nasce dalle strade,
s'innalza a stento e ricade,
e si colora di tinte
ora scarlatte ora biade,
e inumidisce gli occhi, così che il mondo
si vede come socchiudendo gli occhi
nuotar nel biondo.
Scatta ripiomba sfuma,
poi riappare
soffocata e lontana: si consuma.
Non s'ode quasi, si respira.
Bruci
tu pure tra le lastre dell'estate,
cuore che ti smarrisci! Ed ora incauto
provi le ignote note sul tuo flauto»

da «*Ossi di seppia*», Eugenio Montale

La parola poetica diventa un tessuto fonico che fa da base alle immagini sonore racchiuse nella musica e nella pittura. Spesso si sente dire che la possibilità di sostituire un'arte con un'altra sarebbe in contraddizione con la necessaria diversità delle arti, ma non è vero. Anche se si potesse ripetere esattamente uno stesso suono con arti diverse, la ripetizione avrebbe una sfumatura di diversità insita negli stessi media differenti, propri di ogni arte. Ad ogni modo, la ripetizione non sarebbe inutile, anche nel caso in cui si potesse replicare uno stesso suono con arti diverse. Infatti, come abbiamo visto nei paragrafi precedenti, l'ibridazione delle arti e dei media amplia la nostra percezione, arricchendo quel linguaggio che non sempre può essere tradotto in concetti, altrimenti si perde l'essenziale, ciò che deve davvero rimanere incomprensibile ed essere soltanto intuibile. L'idea di un'arte monumentale, che unisce tutte le istanze sensoriali in un'unica opera d'arte totale comincia ad affermarsi verso la seconda metà dell'Ottocento, quando Richard Wagner elabora la sua idea di *Gesamtkunstwerk*. Ma il compositore tedesco nella sua volontà di ricucire il tessuto degli elementi poetici, musicali, pittorici e scenici in un'unica istanza, commette l'errore di subordinare prima il movimento scenico alla battuta musicale e successivamente la musica al testo. In questo modo il legame tra

le arti rimane sul piano dell'esteriorità e non esprime l'unione attraverso quella necessità interiore che, secondo Kandinskij libera l'arte dal senso esteriore, dall'elemento pratico-funzionale, che impedisce di raggiungere la vera coesione delle arti, come vedremo meglio nel prossimo capitolo. Già nel primo capitolo avevamo detto, come lo stesso Charles Baudelaire avesse individuato nella sua poetica l'idea dell'arte come un oscuro e profondo universo totale, in cui si possono rintracciare continue corrispondenze, come egli stesso scrive in una lettera del 1861: «Mi sembrerebbe davvero strano che il suono non potesse suggerire il colore, che i colori non possano donare l'idea d'una melodia e che il suono o il colore possano sembrare inadatti a tradurre le idee». Nella concezione del poeta francese, i sensi si mescolano, un colore può suscitare sensazioni tattili, acustiche ed olfattive, mentre un suono può rimandare a movimenti, immagini e sapori, così come Arnold Schönberg invita ad «ascoltare i colori, i rumori, le luci, i suoni, i movimenti, gli sguardi, i gesti». Come lo stesso compositore tedesco scrive in una lettera, «io lotto per la completa liberazione da tutte le forme, da tutti i simboli di coesione e logica». La musica è il prodotto della «necessità», quella stessa necessità che guida anche Kandinskij verso l'elaborazione delle sue *Composizioni sceniche*, in cui le varie istanze artistiche sono legate da quel principio della necessità interiore che ne garantisce la massima unione oltre l'apparenza dell'elemento esteriore. «Ogni suono, ogni colore, ogni movimento hanno un loro intrinseco valore. Essi agiscono direttamente, anche se restano del tutto separati».¹⁵ Sulla via dell'arte monumentale si collocano anche le sperimentazioni futuriste e dadaiste di Hugo Ball e Kurt Schwitters, i quali propongono i loro esperimenti di poesia sonora al Cabaret Voltaire. Protagonista di questo tipo di poesia non è il significato da essa veicolato, ma il suono puro da essa prodotto. Lo spirito del Cabaret Voltaire è proprio questo: la parola è musica, la musica un tutt'uno con la danza e la danza prende forma nelle scenografie astratte create dagli artisti visivi in un'opera d'arte totale. Nel 1913, il manifesto di Carlo Carrà, «La pittura dei suoni, rumori e odori», annuncia la nascita di un'arte «totale, che esige la cooperazione attiva di tutti i sensi»,¹⁶ attraverso i richiami analogici della linea e del colore. Scrive Marinetti: «L'analogia non è altro che l'amore profondo che collega le cose distanti, apparentemente diverse ed ostili. Solo per mezzo di analogie vastissime, uno stile orchestrale, ad un tempo policromo, polifonico e polimorfo, può abbracciare la vita della materia».¹⁷ Dalla seconda metà dell'Ottocento e con le avanguardie poi, attraverso l'unione sinestesica delle varie istanze artistiche,

¹⁵ «Il suono giallo e altre composizioni sceniche», Wassilij Kandinskij

¹⁶ «La pittura dei suoni, rumori e odori», Carlo Carrà, 11 agosto 1913

¹⁷ «Manifesto tecnico della letteratura futurista», Filippo Tommaso Marinetti, 11 maggio 1912

Oltre le metafore

si tenta di ricucire i fili di quel tessuto troppo tirato, che aveva perso la propria trama.

Capitolo 3

Il suono del colore e della forma

3.1 «La Musica sopra ogni cosa»

Le vie verso l'arte monumentale ritrovano le proprie radici nella cultura romantica, quando il Wort-Ton-Drama di Richard Wagner rivoluziona il teatro d'opera tedesco. Le componenti del dramma, ovvero la parola (Wort), la musica (Ton), e la scena (Drama), convergono sotto la guida della musica, in un'unica opera d'arte totale, in tedesco *Gesamtkunstwerk*. Infatti, la concezione romantica ritrova nell'arte, e in particolare nella musica, lo strumento di conciliazione tra la Materia e lo Spirito, e questo per via della sua intrinseca natura priva di riferimenti materiali, di cui invece, devono servirsi le altre arti come la pittura, la scultura e la letteratura. Attraverso la musica si raggiunge la rivelazione dello Spirito ed è proprio questa concezione romantica a svolgere ancora un ruolo fondamentale in tutta l'estetica simbolista, e in molti intellettuali ed artisti che nel corso del Novecento si rifanno a questi ideali. «Musica, sopra ogni cosa», scrive Paul Verlaine nella sua «Arte poetica», ma già Baudelaire, come abbiamo visto in precedenza, fa della sinestesia e della contaminazione tra i linguaggi dell'arte, il tratto identificativo del suo operare artistico, aprendo la strada alla sensibilità verso l'ibridazione dei media artistici che caratterizza tutto il Novecento. Baudelaire, pur riconoscendo la qualità drammatica del soggetto in arte, confessa che la linea, con le sue sinuosità lo affascina molto di più di una figura ben disegnata, la quale deve il suo fascino esclusivamente alla trama che ritaglia nello spazio. Egli esalta, perciò, la nobiltà dell'astrazione contenuta nella linea e nel colore dell'artista. La visione del poeta francese si avvicina molto a quella del pittore russo Wassilij Kandinskij, anche se all'apparenza le due figure possono sembrare lontane, divise da mondi di appartenenza completamente differenti. In realtà entrambi condividono la stessa concezione della musica, quale arte che si pone come

«oggettivazione della volontà, tanto immediata quanto il mondo»,¹ come scrive Arthur Schopenhauer. Nel pensiero del filosofo tedesco la musica oltrepassa le idee, in senso platonico, le quali costituiscono l'oggettivazione della volontà e grazie alle quali noi abbiamo esperienza del mondo fenomenico. «La musica non è affatto, come le altre arti, l'immagine delle idee, ma è immagine della volontà stessa, essa è del tutto indipendente dal mondo fenomenico e in un certo modo potrebbe continuare ad esistere anche se il mondo non esistesse più, cosa che non si può dire delle altre arti». ² Ed è proprio la pura astrattezza dei processi formativi musicali che porta Kandinskij a dubitare riguardo l'importanza dell'oggetto quale necessario elemento della sua pittura e come lui, molti altri artisti avvertono la medesima necessità e usufruiscono della via aperta dal linguaggio musicale per rinnovare il proprio linguaggio.



Figura 3.1: Primo acquerello astratto, Wassilij Kandinskij 1910, *Centre Pompidou, Parigi*

¹ «Il mondo come volontà e rappresentazione», Arthur Schopenhauer

² «Il mondo come volontà e rappresentazione», Arthur Schopenhauer

Per più di un secolo, i maestri austriaci e tedeschi spingono la musica fino alle regioni più remote dell'armonia e della forma, così Debussy comincia a cercare una via d'uscita dalle ingombranti fortezze delle sinfonie di Beethoven e dell'opera wagneriana. Il compositore francese, curiosando tra le sonorità multiculturali presenti all'Esposizione Universale di Parigi del 1889, nota come le sfumature di quel tipo di musica si perdono nel sistema di notazione occidentale. Abbiamo visto come egli attinge dalle esperienze delle altre arti, in particolare dalla poesia e dalla pittura, per far parlare la propria musica anche attraverso altri linguaggi, senza sminuirne per questo il proprio intrinseco valore, ma al contrario per sottolinearne l'identica tensione interiore nonostante la diversità dei mezzi. «La musica inizia là dove la parola è incapace di esprimere, la musica è destinata all'inesprimibile; vorrei che uscisse dall'ombra e che, in certi momenti, vi rientrasse, che fosse sempre discreta», dice lo stesso Debussy. Il linguaggio musicale, infatti, richiede una partecipazione percettiva che coinvolge più sfere sensoriali e contiene tutto un mondo di significati che il più delle volte non è traducibile in altre forme senza perdere parte del significato originario. Gli accordi di Debussy rendono questo linguaggio ancora meno traducibile, nella loro incompletezza, essi fluttuano, in modo che, sfumando il tono, si può sempre finire dove si vuole, uscire e rientrare dalla porta che si preferisce. L'uso di scale per toni interi e di tonalità lontane, gli consente di far stare la musica in una sospensione continua, in uno stato di indecisione e di infinita libertà, perché «la musica è una cosa libera, che è dappertutto, ma soprattutto non è sulla carta». Sulla strada verso l'ibridazione delle arti, come sostiene Kandinskij, «il principio della semplice addizione aritmetica è chiamato a rinforzare i procedimenti propri di ogni arte grazie a un processo parallelo tratto dall'una o dall'altra arte».³ Occorre, quindi, sottolineare che in questo processo di ibridazione le varie arti compiono strade parallele che le portano ad avvicinarsi sempre di più, ma senza subordinare mai i propri intenti per il compiacere estetico di un'altra arte, tutte conservano l'identità dei propri mezzi nel conseguimento del fine comune. «Approfondire un'arte significa stabilire i suoi limiti, mentre confrontarla con le altre arti significa sottolinearne l'identica tensione interiore. Si vede così che ogni arte ha forze uniche e insostituibili. E si arriverà così ad unire le forze delle varie arti. Da questa unità sorgerà col tempo l'arte che già oggi possiamo presagire, la vera arte monumentale».⁴ Questa è la via intrapresa da Wassilij Kandinskij nella realizzazione delle sue Composizioni Sceniche, che lo porta a prendere le distanze dall'opera monumentale wagneriana e lo avvicina invece alle opere di

³ «Lo spirituale nell'arte», Wassilij Kandinskij

⁴ *La piramide*, «Lo spirituale nell'arte», Wassilij Kandinskij

Schönberg e di Alexander Skrjabin, come vedremo in seguito. Questo interesse per la mescolanza, per le possibilità percettive connesse al rapporto tra le varie arti, e in particolare tra i suoni e i colori diviene comune a molti musicisti e artisti a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, come abbiamo visto, anche se i primi esiti artistici significativi si riscontrano all'inizio del Novecento. Il colore è lo spazio visuale della musica di Olivier Messiaen, il quale eleva il rapporto tra suono e colore a vera e propria prassi compositiva. Pianista, organista, ornitologo, nonché compositore che esula da una facile catalogazione all'interno dell'ambito novecentesco, elabora il suo linguaggio da ispirazioni apparentemente lontanissime. Attraverso lo studio della metrica greca, delle tradizioni musicali orientali e della musica medievale, porta alle estreme conseguenze la ricerca sul tempo musicale, arrivando ad impiegare e sovrapporre una serie di 120 ritmi indiani, che compaiono in tutta la sua produzione. Da questi elabora poi i propri «ritmi con valori aggiunti», fino ad arrivare all'elaborazione della tecnica dei «ritmi non retrogradabili». Il suo originale linguaggio musicale proviene principalmente dalla necessità di tradurre in musica la sua esperienza visiva. «Le musica è, in effetti, un perpetuo dialogo tra lo spazio e il tempo, tra il suono e il colore, dialogo che approda ad una sintesi: il tempo è uno spazio, il suono è un colore, lo spazio è un complesso di tempi sovrapposti, i complessi di suoni esistono simultaneamente come complessi di colori».⁵ L'estetica di Messiaen si configura, quindi, con una nuova concezione del tempo, un'accentuazione ametrica, poliritmica e uno scambio sinestetico tra lo spazio e il tempo, tra il suono e il colore. La sua sintassi compositiva e il suo pensiero intenzionalmente simbolico, produce analogie. Se consideriamo i suoi lavori d'esordio, come *Le Banquet céleste* per organo, (1928) e i *Préludes* per pianoforte, (1928-29), si può già cogliere in essi una dichiarata intenzione di rinviare, attraverso la musica, ad altro. Claude Debussy è per Messiaen il modello da seguire, il musicista del suono-colore armonico, infatti, a partire dalle sperimentazioni del compositore francese, Messiaen elabora accordi che ampliano le tradizionali triadi, ovvero le tre note fondamentali che costituiscono gli accordi, con numerosi suoni aggiunti e sempre dagli esperimenti con la scala esatonale di Debussy, trae l'idea di utilizzare nuove scale ottenendo quelli che lui stesso definì «modi a trasposizione limitata». Queste strutture modulari, assieme ai ritmi non retrogradabili sopra citati, forniscono al compositore francese una gamma di sperimentazione del tutto nuova, ma che allo stesso tempo lo differenziano notevolmente dai suoi maestri e coetanei musicisti. Infatti, se da un lato, queste strutture musicali e ritmiche ampliano il suo linguaggio, dall'altro gli forniscono una sorta di metodo, che consente un nu-

⁵ *Préface*, «Hommage à Olivier Messiaen», Olivier Messiaen

mero limitato di possibilità, prestabilite secondo certe regole di trasposizione e simmetria. Per questo motivo Messiaen è di difficile collocazione all'interno del panorama musicale e artistico del Novecento, egli impara la lezione dei maestri d'avanguardia, ma si pone anche agli antipodi di molta produzione novecentesca. I suoi "modi" e "ritmi", testimoniano la sua atipicità rispetto ai colleghi, sono lontani dalla libera tonalità del coetaneo musicista Arnold Schönberg e del suo modello ispiratore Claude Debussy. Ma per Messiaen i «modi a trasposizione limitata» sono strutture dotate di potere sinestetico, presentano cioè differenti associazioni di suono-colore, grazie alle quali egli riesce a tradurre in musica la sua esperienza visiva. Il compositore spiega nei suoi scritti che l'uso di questi modi non è melodico, «il loro impiego è colorato, non sono delle armonie nel senso classico del termine, non sono neanche, evidentemente, delle armonie tonali, né accordi classificati, sono dei colori e la loro forza deriva innanzitutto dall'impossibilità delle trasposizioni, così come anche il colore è, d'altra parte legato a questa impossibilità. I due fenomeni sono simultanei». ⁶ In seguito vedremo come anche Alexander Skrjabin, nella sua ultima e visionaria opera «Prometeo», prescrive i colori, da lui associati a determinati suoni, da proiettare durante l'esecuzione della composizione. Ma in Messiaen, questa associazione percettiva di suoni e colori, rimane di competenza della sola musica, infatti, egli descrive anche minutamente i colori da lui associati al suono di scale, accordi, timbri strumentali, ma lascia alla musica il compito di suggerirli e ricrearli. Il pensiero compositivo di Messiaen è, quindi, di natura analogica, produce intenzionalmente simboli musicali. Egli ritrova negli aspetti incontaminati della natura, immagini e suoni con i quali ampliare e integrare il suo linguaggio, allo stesso modo dei poeti simbolisti francesi. La natura è lo specchio della verità che l'uomo ha perso nella dimensione urbana: «Ho orrore assoluto per le città, orrore per quella in cui abito, nonostante tutte le sue bellezze e orrore per tutto il cattivo gusto che l'uomo ha accumulato intorno a lui sia per i suoi bisogni, sia per molte altre ragioni. Noterete con me come non ci sia mai mancanza di gusto nella natura, non vi troverete mai un errore di illuminazione, di colore o un errore di ritmo, di melodia o di contrappunto». ⁷ Il suo è un pensiero romantico, unito a un grande spiritualismo, che si adatta a fatica all'estetica delle avanguardie del Novecento, pur condividendone gli aspetti teorico-formali più innovativi. «Tutto è simultaneo, tutto scintilla, tutto lavora contemporaneamente, tutto è un concerto senza nulla che cominci o che finisca». Questa è la sensazione provata da Olivier Messiaen alla vista delle grandi vetrate colorate delle cattedrali gotiche, sensazione che suscita in

⁶ «Musica e colore», Olivier Messiaen

⁷ «Musica e colore», Olivier Messiaen

lui immediati rimandi ai termini musicali, perché come abbiamo visto i due fenomeni, visivi e sonori, sono per lui simultanei e inscindibili.

3.2 Il «Prometeo» di Alexander Skrjabin



Se Olivier Messiaen vede dei complessi di colori, corrispondenti agli accordi musicali, che lascia alla musica il compito di evocare, Alexander Skrjabin, nel suo «Prometeo, Poema del fuoco op.60», progetta di inserire, come elemento paritetico all'andamento musicale, una «Tastiera per Luce», con lo scopo di proiettare determinati colori in corrispondenza allo svolgimento dell'opera musicale. In quegli anni, si tenta, con alterno successo la costruzione di nuovi strumenti musicali, creati appositamente per indagare e sperimentare il rapporto tra i suoni e i colori. Aleksandr Mozer, fotografo e insegnante di elettromeccanica alla Scuola di Istruzione Superiore di Mosca, pensa e progetta la «Tastiera per Luce» che Skrjabin vuole utilizzare nella rappresentazione del suo «Prometeo», ma l'apparecchio è pronto solo due anni dopo la prima realizzazione dell'opera e il tentativo più celebre e più riuscito di costruire uno strumento che rendeva pratica la corrispondenza tra i suoni e i colori, rimane

il *Colour Organ* realizzato da Wallace Rimington nel 1894, che influenza anche il compositore tedesco Richard Wagner e poi lo stesso Skrjabin. Ma già nel 1700, in seguito agli studi sul rapporto tra le onde luminose e quelle sonore come quelli di Isaac Newton, a cui abbiamo accennato nel primo capitolo, si comincia a pensare alla realizzazione di strumenti che potessero rendere nella pratica la corrispondenza tra i due fenomeni. Perciò dal primo "clavicembalo colorato" di Louis-Bertrand Castel, realizzato a metà del Settecento, si approda poi a esperimenti più significativi come quelli del sopracitato Rimington. Lo strumento, dall'aspetto esteriore simile ad un organo, è dotato di una tastiera che produce colori, dunque una sorta di proiettore. Rimington ha a disposizione gli studi di Hermann von Helmholtz, colui che aveva spiegato la fisica della serie degli armoni naturali, dei cui studi si serve per fornire basi scientifiche alla sua "musica colorata", paragonando le vibrazioni al secondo di ogni nota della scala musicale cromatica alle vibrazioni dei colori. Questo strumento cattura l'attenzione di Alexander Skrjabin, che vuole assolutamente utilizzarlo nel suo Poema del fuoco, ma tutti i tentativi nella pratica si rivelano abbastanza fallimentari e si deve attendere fino alla realizzazione del 1964 a Kazàn, in Russia, per poter vedere e ascoltare il «Prometeo» rappresentato secondo le reali intenzioni di Skrjabin. Su uno schermo venivano proiettati i colori corrispondenti alle tonalità, indicati in partitura seguendo lo sviluppo del movimento musicale. Una delle più spettacolari realizzazioni ha avuto luogo alla Tonhalle di Düsseldorf, l'8 febbraio 2008, a testimonianza delle avveniristiche idee di Skrjabin. Ci sono voluti anni di progressi tecnologici e lo sviluppo di media che al tempo di quei sognatori ancora non esistevano. Perciò come dare torto a Castel quando sostiene che la materia dei colori è più nuova di quanto si possa pensare. L'idea della riunificazione di tutte le arti, già formulata da Richard Wagner, viene quindi espressa con più chiarezza e audacia da Alexander Skrjabin. La sinfonia cromatica del «Prometeo» si fonda sul principio della corrispondenza dei suoni e dei colori, ad ogni modulazione armonica corrisponde una modulazione cromatica, la musica è inseparabile dall'accordo dei colori. Nella partitura dell'opera il suono è luce e colore, che a loro volta si identificano con la musica stessa, come testimoniato dal primo pentagramma della partitura, in cui è indicato semplicemente Luce, ponendo così la parte "colorata" sullo stesso piano delle altre parti strumentali, come possiamo vedere nell'immagine della partitura che segue.

PROMETHEUS
The Poem of Fire

Alexander Scriabin, Op. 60
1872–1915

Lento. Brumeux. $\text{M.M. } \text{♩} = 60$. più lento a tempo avec mystère

Luce.

Flauto Piccolo.

Flauti I. II.

Flauto III.

Oboi I. II.

Oboe III.

Corno inglese.

I. II.

8 Clarinetti in B.

III.

Clarinetto Basso.
in B.

Fagotti I. II.

Fagotto III.

Contrafagotto.

I. II.

III. IV.

8 Corni in F.

V. VI.

VII. VIII.

5 Trombe
in B.

3 Tromboni
e Tuba.

Timpani.

Cassa.

Piatti.

Tam - Tam.

Piano.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Contrabbasso.

No. 8008 EE6705 Ernst Eulenburg Ltd

Figura 3.2: Nel primo pentagramma si può vedere la notazione *Luce*

Skrjabin elabora il proprio canone delle «corrispondenze» ordinando le tonalità musicali in riferimento allo spettro solare, ricavandone uno schema ben definito, che possiamo ritrovare nella tabella riassuntiva di Leonid L. Sabaneev, nell'articolo «Muzyka».

do	rosso	fa diesis	blu vivo
sol	rosa-arancione	re bemolle	viola
re	giallo	la bemolle	viola porpora
la	verde	mi bemolle	grigio acciaio
mi	bianco-azzurro	si bemolle	grigio
si	come mi	fa	rosso bruno

Ad ogni tonalità-colore Skrjabin associa poi un particolare sentimento, così come ogni suono è associato spontaneamente ad un'immagine luminosa. Non si tratta di un suono unito ad un colore, ma di una realtà suono-colore, alla quale partecipano anche le altre impressioni sensoriali. Infatti i colori del «Prometeo» non sono fini a sé stessi ma rientrano in una simbologia carica di significati mistici e spirituali ed ognuno di essi diviene simbolo ed essenza della leggenda di Prometeo. I colori si accompagnano ai diversi temi con una certa regolarità e coerenza, il blu è il colore della ragione e della volontà, la forza creatrice positiva su cui si chiude l'opera. Il rosso corrisponde invece alla materialità e alla banalità delle cose umane. Il giallo del sole si accompagna ai momenti in cui l'Uomo prende coscienza della propria dignità, mentre il verde, che scompare quasi definitivamente con l'ingresso di Prometeo, musicalmente rappresentato dal pianoforte, rappresenta il Caos. Dal punto di vista musicale, il canone di cui si serve Skrjabin distribuisce i suoni ad intervalli di quinta, mentre i colori si distribuiscono in modo quasi esattamente corrispondente alla sequenza dello spettro. Le deviazioni da quest'ordine si spiegano solo in base all'intensità del sentimento. È questa la corrispondenza tra suoni e colori che Skrjabin impiega nel «Prometeo». Chi ha avuto modo di assistere alla sua esecuzione, deve effettivamente riconoscere che l'impressione musicale corrisponde in modo perfetto agli effetti luminosi e che questa combinazione raddoppia e intensifica al massimo la forza espressiva dell'opera. Ad ogni modo, occorre ricordare che per il musicista russo la declinazione del colore nelle note musicali giunge da un percorso personale, probabilmente avviato sui testi di Goethe e Rudolf Steiner. Dal punto di vista musicale Skrjabin, fin dai suoi primi esperimenti compositivi va costantemente alla ricerca di consonanze e particolari timbri sonori per concretizzare le sue idee, rivoluzionando le regole armoniche e anticipando le sperimentazioni di Arnold Schönberg e Igor Stravinskij.

L'evoluzione del suo stile, come egli sostiene, è avvenuta per via puramente intuitiva, e solo nelle ultime opere egli è riuscito a precisare e chiarire i principi armonici di cui si era inconsapevolmente servito in precedenza. Le armonie che Skrjabin trova senza nessuna intenzione "teorica", vengono poi da lui strutturate e raccolte entro i confini di una determinata scala cromatica costituita da sei note, suddivise secondo intervalli di quarta. Un'armonia del tutto nuova e notevolmente più ricca di combinazioni, che nel «Prometeo» cristallizza in colori che concretizzano la sua *Kunstidee*, la sua idea di fusione di tutte le arti. Le tonalità cromatiche, come quelle musicali, hanno un'essenza sottile, inespri- mibile a parole. Forse ogni tono troverà con il tempo un'espressione materiale, verbale. Eppure ci sarà sempre qualcosa che la parola non può rendere compiutamente, e che non è il superfluo, ma l'essenziale. Per questo le parole sono e restano accenni, segni abbastanza esteriori dei colori. In questa impossibilità di sostituire l'essenza del colore con la parola o con altri mezzi risiede la possibilità dell'*arte monumentale*. Da questa osservazione ne deriva in particolare un'altra: uno stesso suono interiore può essere espresso contemporaneamente da varie arti, ognuna delle quali lo esprimerà secondo le proprie caratteristiche, aggiungendogli una ricchezza e una forza che una sola arte non potrebbe dargli. Questa è la via che ci conduce all'arte di Kandinskij, a quel principio della necessità interiore da lui adottato, che rende possibile infinite esperienze e gli garantisce la creazione di quell'arte monumentale in cui ogni istanza artistica, astratta dal proprio senso esteriore, manifesta la propria essenza interiore e dà vita a dei legami del tutto nuovi.

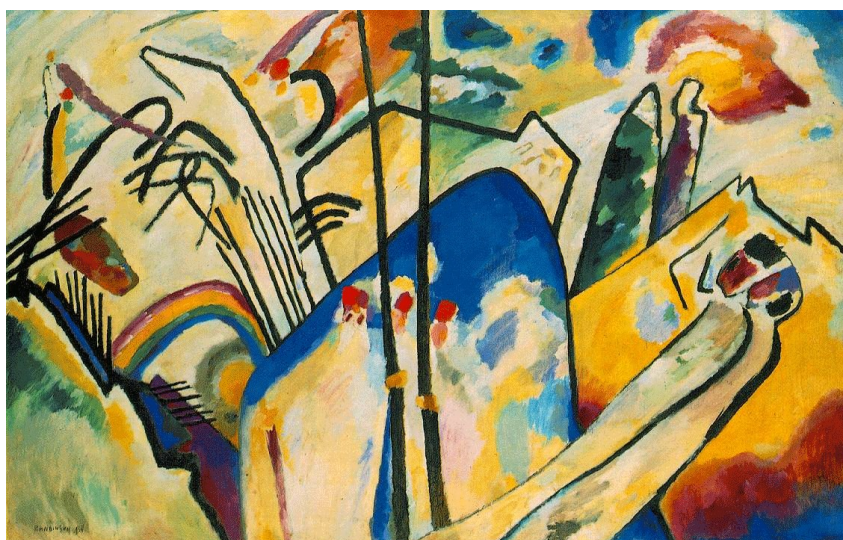


Figura 3.3: Composizione IV, Wassilij Kandinskij 1911, *Centre Pompidou, Parigi*

3.3 Il «principio della necessità interiore»



Figura 3.4: Composizione II, Wassilij Kandinskij 1910, *Solomon R. Guggenheim Museum, New York*

«Il colore è il tasto. L'occhio è il martelletto. L'anima è un pianoforte con molte corde. L'artista è la mano che, toccando questo o quel tasto, fa vibrare l'anima».⁸

Attraverso questa metafora Kandinskij chiarisce che «l'armonia dei colori è fondata solo su un principio: l'efficace contatto con l'anima. Questo fondamento si può definire *principio della necessità interiore*». La diversità delle arti, qualitativamente parlando, è intrinseca nella loro stessa natura e su questo Wassilij Kandinskij non nutre alcun dubbio. Perciò la somiglianza formale di opere appartenenti a stili o a epoche diverse non è mai meramente esteriore, sostiene il pittore russo, ma è una vicinanza che si coglie in termini di ideali

⁸*L'effetto del colore*, «Lo spirituale nell'arte», Wassilij Kandinskij

comuni. L'arte non è una questione di elementi formali, ma di contenuti interiori che determinano necessariamente la forma e il colore. Questo principio lo guida verso la risoluzione del problema delle forme nella sua pittura, ma è un percorso lento che giunge a maturazione dopo centinaia di tentativi e approcci fallimentari. Ma in conclusione «il problema non è sapere se la forma esteriore è rispettata, ma se l'artista ha bisogno di questa forma nella sua apparenza esteriore»,⁹ in questo modo Kandinskij giustifica la totale libertà dell'artista nella scelta dei propri mezzi espressivi, determinata quindi, esclusivamente dalla necessità interiore. Nell'agosto del 1910, a Murnau in Baviera, Kandinskij termina quello che diventa poi il manifesto di un'intera generazione, «Über das Geistige in der Kunst», ovvero «Lo spirituale nell'arte», nel quale la speranza di un'arte nuova viene tradotta nella certezza di una nuova epoca che si propone di risvegliare la capacità di cogliere nelle cose materiali e astratte l'elemento spirituale, che rende possibili infinite esperienze. «La nostra anima si sta risvegliando da un lungo periodo di materialismo, e racchiude in sé i germi di quella disperazione che nasce dalla mancanza di una fede, di uno scopo, di una meta».¹⁰ Il vero tema di questo libro, nel quale si possono cogliere l'eredità degli ideali romantici, le riflessioni teosofiche e le osservazioni sul colore di Rudolf Steiner, i richiami alla scienza nuova di Albert Einstein, traspare nella parola che più spesso ricorre, ovvero l'«interiorità», da cercare e ritrovare come principio guida nell'arte e nella vita. «La riviviscenza dell'anima è il fine dei singoli mezzi artistici»,¹¹ per questo quando si vivono momenti di decadenza spirituale, specifica Kandinskij nell'introduzione del suo libro, l'evoluzione dell'uomo stenta. L'arte e l'artista hanno il compito di risvegliare l'uomo dal materialismo che fa ristagnare nel torpore la sensibilità collettiva. Vita spirituale e arte sono, per Kandinskij, sinonimi e devono promuovere il movimento della conoscenza. «L'arte che è solo figlia del proprio tempo, non diventerà mai madre del futuro, ha vita breve e muore nell'attimo in cui cambia l'atmosfera che l'ha prodotta».¹² Per questo deve mirare all'interiorità, al *suono interiore* di colori e forme. Esistono però anche i cosiddetti «cercatori di interiorità nell'esteriorità» e tra questi artisti Kandinskij colloca Cézanne in quanto, «sa trasformare una tazza da tè in un essere animato, o meglio sa riconoscere l'essere in quella tazza, portando la natura morta a un'altezza in cui le cose esteriormente morte diventano interiormente vive». Poco importa insomma se si tratta di un uomo, di una mela, di una montagna o di un albero

⁹ *L'opera d'arte e l'artista*, «Lo spirituale nell'arte», Wassilij Kandinskij

¹⁰ *Introduzione*, «Lo spirituale nell'arte», Wassilij Kandinskij

¹¹ *Sulla composizione scenica*, «Il suono giallo e altre composizioni sceniche», Wassilij Kandinskij

¹² *Introduzione*, «Lo spirituale nell'arte», Wassilij Kandinskij

perché qualunque soggetto dell'artista francese è materia viva, è interiorità tradotta in forma. Non a caso avevamo citato il maestro di Aix-en-Provence nel capitolo precedente proprio in quanto egli si stacca dall'imitazione epidermica dell'evento per "afferrare" la visione attraverso l'unione dei sensi e ritrovare il vero oggetto della rappresentazione. Kandinskij infatti non impone di rinunciare all'oggettività, eliminare e gettare al vento il figurativismo, in quanto ogni oggetto come ogni parola ci dà un'emozione interiore. Privarsi di questa possibilità significa impoverire i propri mezzi espressivi. «Non c'è nessun "dovere" in arte. L'arte è eternamente libera. Fugge il "dovere" come il giorno la notte».¹³

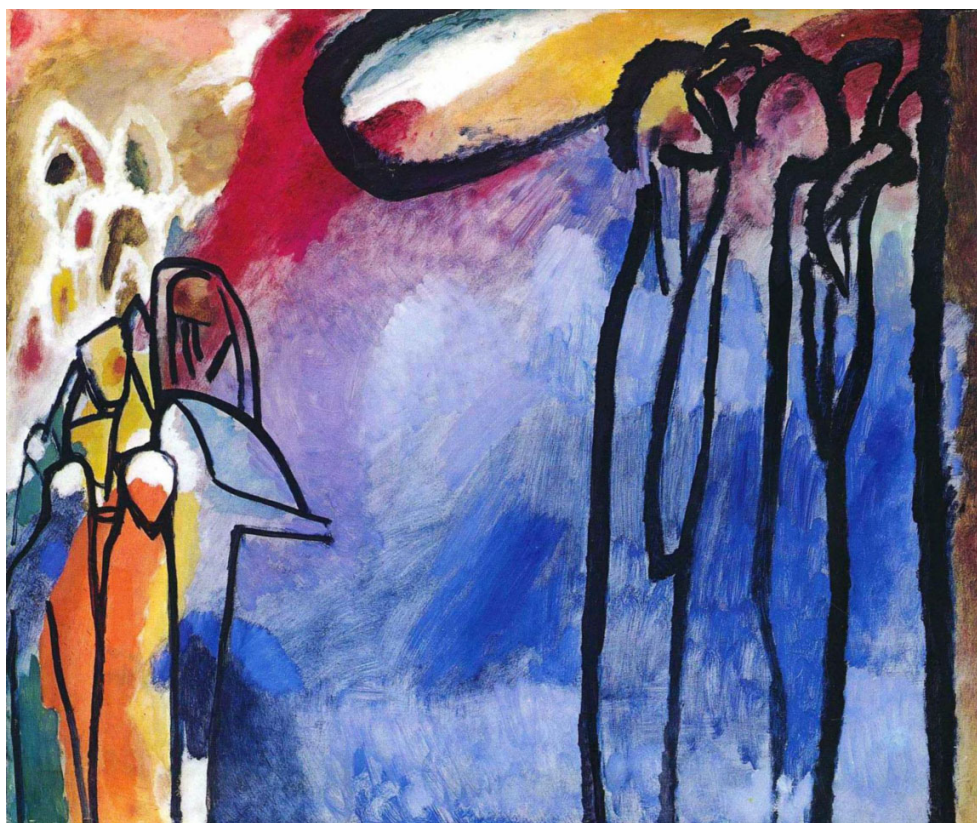


Figura 3.5: Improvvisazione 19, «Suono azzurro», Wassilij Kandinskij 1911, *Städtische Galerie im Lenbachhaus, Monaco*

¹³ Il linguaggio delle forme e dei colori, «Lo spirituale nell'arte», Wassilij Kandinskij

Con l'uso di forme più astratte, spiega Kandinskij, la sensibilità si affina e si approfondisce, aumentano le difficoltà dell'arte, ma aumenta quantitativamente e qualitativamente anche la ricchezza dei mezzi espressivi. «Lotta di toni, perdita di equilibrio, caduta dei principi, inattesi colpi di tamburo, grandi interrogativi, tensioni apparentemente senza scopo, impeti e nostalgie apparentemente laceranti, catene e legami spezzati, contrasti e contraddizioni: questa è la nostra armonia. Su questa armonia si fonda la composizione: un rapporto di colori e linee indipendenti, che nascono dalla necessità interiore e vivono nella totalità del quadro».¹⁴ Nessun dogma quindi, ma un principio guida che Kandinskij chiama «necessità interiore», che rende possibile la costruzione di una armonia nuova, più ricca, basata sul contrasto *interiore*. Gli accordi «leciti» ed «illeciti», lo scontro di colori diversi, il predominio di alcuni colori su un colore o di un colore sugli altri, l'emergere di un suono, il precisarsi o il dissolversi di una macchia, le cesure nette, suggeriscono una serie infinita di possibilità pittoriche. Così come in musica si assiste alla tensione tra dissonanza e consonanza, che porta alla nascita di armonie nuove, perché anche «la musica è il prodotto della necessità» come sostiene Arnold Schönberg. Il compositore tedesco arriva a parlare dell'«emancipazione della dissonanza», quasi come se gli accordi fossero persone tenute in schiavitù per secoli e annuncia la morte della tonalità nel suo «Manuale di armonia», pubblicato nel 1911. I due artisti condividono quella necessità che spinge l'atto creativo a cogliere quell'altrove, quell'esserci oltre l'apparenza, che si concretizza nella messa in scena delle composizioni sceniche. Schönberg, a conclusione del suo Manuale di armonia teorizza la ricerca del suono-colore e di una melodia dei timbri, cerca di inserire nella musica l'elemento spaziale proprio della pittura, così come Kandinskij vuol far entrare nei suoi quadri l'elemento temporale attraverso la disposizione e il movimento dei colori. «Anche il colore, può muoversi verso lo spettatore o allontanarsene, protendersi o ritrarsi, e fare del quadro una cosa sospesa nell'aria, dilatando pittoricamente lo spazio».¹⁵ Le *Improvvisazioni* e le *Composizioni* di Kandinskij sono testimonianza, proprio nella scelta dei titoli, del linguaggio musicale di cui il pittore si serve nelle proprie opere, che sembrano quasi la raffigurazione di sinestesie, in cui le qualità sonore si combinano a quelle strettamente visive. La pittura arriva ad essere, come la musica, una composizione vera e propria, data dalla combinazione dei due elementi di colore e forma, che approfondiremo nel prossimo paragrafo.

¹⁴ *Il linguaggio delle forme e dei colori*, «Lo spirituale nell'arte», Wassilij Kandinskij

¹⁵ *Il linguaggio delle forme e dei colori*, «Lo spirituale nell'arte», Wassilij Kandinskij



Figura 3.6: Improvisazione 26 (Remi), Wassilij Kandinskij 1912, *Städtische Galerie im Lenbachhaus, Monaco*

La forma, in senso letterale, delimita la superficie di un oggetto, è il confine tra una superficie e un'altra, questa è la sua definizione esteriore. Ma ogni forma è dotata di una sua qualità astratta, cioè racchiude necessariamente in sé un'interiorità. Perciò, come abbiamo visto in precedenza, «la forma è l'espressione del contenuto interiore».¹⁶ Anche il colore ha un'innegabile qualità esteriore, ma la ricchezza delle sue infinite risonanze interiori, ci consente di collegarlo direttamente alle sensazioni che esso provoca in tutti i campi sensoriali. Ecco che non ci si limita a “vedere” il colore, ma lo si ascolta, lo si assapora, Kandinskij, nel suo libro «Lo spirituale nell'arte» associa dettagliatamente ogni colore a determinati suoni, strumenti musicali, sentimenti e stati d'animo. Secondo Kandinskij, un colore ha quattro suoni principali: caldo-chiaro, caldo-scuro, freddo-chiaro, freddo-scuro. È caldo il colore che tende al giallo, mentre è freddo il colore che tende al blu. La musicalità e il suono interiore vengono associati al dinamismo del colore stesso, il quale si può muovere, avvicinandosi o allontanandosi dallo spettatore. Nel primo caso il movimento centrifugo è tipico dei colori caldi, mentre nel secondo caso il movimento centripeto identifica i colori freddi. L'azione dinamica del giallo e del blu, il suono fondamentale della loro forza opposta costituisce il primo grande contrasto interiore. Il secondo grande contrasto è quello che si crea fra bianco e nero, cioè fra i colori dell'altra coppia di suoni fondamentali, fra i colori tendenzialmente chiari e quelli tendenzialmente scuri. Il blu, che ha un movimento diametralmente opposto, frena il giallo, se si continua ad aggiungere blu, i due suoni si annullano nell'assoluta immobilità del verde, nel quale i due colori diventano energie paralizzate, che attendono di riattivarsi. Da un punto di vista musicale, Kandinskij associa il blu al suono del violoncello, quando diventa molto scuro, al suono del contrabbasso, mentre nella sua dimensione più scura e solenne, al suono profondo dell'organo. L'efficacia di un tono, il rapporto tra due colori costituiscono il fondamento dell'armonia cromatica elaborata da Kandinskij, la quale si basa quindi, sul *contrasto interiore*. La combinazione di colori considerati per molto tempo disarmonici, come ad esempio il rosso e il blu, che non hanno nessun rapporto tra loro, grazie al loro contrasto interiore, danno vita a sonorità che fanno parte delle più alte forme di armonia. Inoltre chiarisce Kandinskij che «la bellezza del colore e della forma non è un fine sufficiente in arte. La nostra inadeguatezza in pittura ci impedisce di comprendere una composizione con colori e forme completamente liberi».¹⁷ Abbandonare i limiti dell'esteriorità appare quindi il presupposto necessario per non annullare il suono interiore delle forme e dei colori. Anche la decorazione del passato si serviva di forme e

¹⁶ *Il linguaggio delle forme e dei colori*, «Lo spirituale nell'arte», Wassilij Kandinskij

¹⁷ *Teoria*, «Lo spirituale nell'arte», Wassilij Kandinskij

colori naturali, con la differenza che essi non erano considerati dei dati esteriori, ma dei simboli, quasi dei geroglifici. Proprio per questo oggi non sappiamo più capirne il suono interiore. Accecato dai mezzi esteriori, «lo spettatore è anche troppo abituato a cercare un “senso”, cioè un rapporto esteriore fra le parti del quadro».¹⁸ Il materialismo nella vita e quindi nell'arte produce uno spettatore che non sa porsi semplicemente di fronte a un quadro e in esso cerca tutto il possibile, l'imitazione della natura, la perfezione anatomica, la prospettiva, ma non cerca la vita interiore, non lascia che il quadro agisca su di lui.



Figura 3.7: Composizione VI, Wassilij Kandinskij 1913, *Ermitage, San Pietroburgo*

¹⁸ *Teoria*, «Lo spirituale nell'arte», Wassilij Kandinskij

Al pari della musica, anche in pittura non esistono perciò, «dissonanze estetiche», ogni accordo è bello ed è lecito se dettato dalla necessità interiore, la quale è l'unica misura della bellezza, come sosteneva lo stesso Thomas von Hartmann nel suo saggio inserito all'interno dell'almanacco del «Cavaliere azzurro», «L'anarchia nella musica». «È bello ciò che nasce dalla necessità interiore. È bello ciò che è interiormente bello. Ad esempio, in pittura ogni colore è interiormente bello, perché provoca un'emozione mentale e ogni emozione arricchisce l'anima. Per questo può essere interiormente bello ciò che esteriormente è "brutto". Sia nell'arte che nella vita, nulla è "brutto" nei suoi esiti interiori».¹⁹ Sulla base di queste corrispondenze e contrasti interiori Kandinskij elabora la sua sintesi di arte monumentale che analizzeremo meglio nel prossimo capitolo e che coincide con le *composizioni sceniche*.

3.4 Suono visibile, «musica solidificata»

«La geometria delle forme è musica solidificata» sostiene Pitagora, il quale utilizzando una sorta di chitarra "arcaica", il monocordo, costituito da una e poi successivamente più corde elastiche, ovvero nervi di bue, messi in tensione, scopre e teorizza il rapporto che determina gli intervalli consonanti tra le note musicali. Egli osserva che se una corda viene divisa in due parti uguali, la nota prodotta suona un'ottava più alta della nota prodotta dalla corda intera e così via. Pitagora esplicita un rapporto matematico presente nel suono, il quale, perciò, influisce direttamente sulla struttura della materia, producendo modelli geometrici che variano a seconda delle diverse frequenze sonore. Nel 1787 il fisico tedesco Ernst Chladni pubblica «Entdeckungen über die Theorie des Klanges», ovvero «Scoperte sulla teoria dei suoni», nel quale riporta alcuni suoi esperimenti riguardanti l'effetto morfogenetico delle vibrazioni sonore, gettando le basi della futura scienza dell'acustica. Nei suoi esperimenti Chladni si serve una lastra che cosparge di polvere sottile, ad esempio polvere di licopodio, sabbia fine o anche della semplice farina, la quale viene messa in vibrazione con l'ausilio di un archetto di violino strofinato perpendicolarmente sul bordo della lastra. Per effetto della vibrazione, Chladni osserva che la polvere si sposta e va ad accumularsi in determinati punti della superficie vibrante. Perciò ad una determinata frequenza sonora corrisponde una determinata forma geometrica e al suo variare, muta anche la figura geometrica che ne deriva. Chladni in questo modo dimostra che il suono influisce sulla struttura della materia fisica.

¹⁹ *L'opera d'arte e l'artista*, «Lo spirituale nell'arte», Wassilij Kandinskij

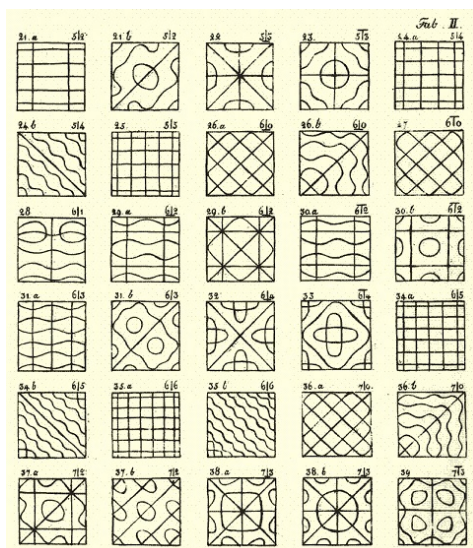


Figura 3.8: «Figure di Chladni»

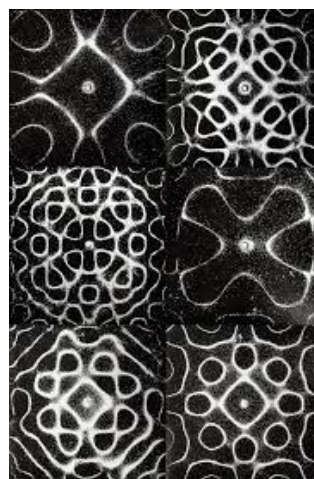


Figura 3.9: Formazione delle figure geometriche sulla lastra

Gli studi di Ernst Chladni vengono ripresi, intorno al 1960, dal medico svizzero Hans Jenny, il quale conia il termine “Cimatica” per riferirsi alla teoria da lui studiata, che tenta di dimostrare l’effetto morfogenetico delle onde sonore. In greco “kyma” significa appunto “onda” e “Kymatika” indica lo “studio riguardante le onde”. Jenny riprende con metodi moderni gli esperimenti di Chladni, fissandoli attraverso immagini fotografiche. Egli si serve del tonoscopio, strumento più moderno rispetto a quello usato dal suo predecessore, attraverso il quale egli traduce le vibrazioni sonore, sia naturali che elettroniche in immagini. Una sorgente sonora emette le vibrazioni che vengono trasmesse a un tubo di risonanza alla cui estremità è posta la lastra e sulla quale viene messa la sostanza presa in esame, che può essere polvere, sabbia o anche materiale fluido. Queste sostanze sollecitate dalle vibrazioni si dispongono secondo figure regolari, geometriche, con struttura tridimensionale come sfere, cristalli e spirali simili a galassie, che mutano al variare della frequenza sonora.



Hans Jenny (1904-1972)

Figura 3.10: Hans Jenny al lavoro con il *tonoscopio*

Attraverso l'uso del tonoscopio si è potuto osservare come vocalizzando il suono di sillabe di lingue antiche, come il Sanscrito o l'Ebraico antico, esso inducesse le polveri poste sulla lastra vibrante a formare proprio la figura grafica corrispondente al suono pronunciato, mentre un analogo esperimento con le lingue moderne non ha prodotto alcuna corrispondenza. Prendendo ad esempio dal Sanscrito il vocalizzo dell' *Om*, (Aum), conosciuto per essere il suono della creazione, e sottoponendolo all'esperimento del tonoscopio, si può osservare come la polvere organizzata secondo le vibrazioni sonore, generi un cerchio con un punto centrale, simbolo attraverso il quale le antiche popolazioni indiane rappresentavano lo stesso mantra *Om*. Interessante risulta anche il parallelismo riscontrato tra alcune figure geometriche derivanti dagli esperimenti attraverso il tonoscopio e alcuni motivi a mosaico ritrovati in chiese e ville romane. Probabilmente i romani si rifacevano alle forme naturali e attraverso questi esperimenti, molte forme ricorrenti in natura si sono rivelate essere la manifestazione tangibile della forza invisibile del suono. «Il suono è l'anima della forma, la forma è l'espressione del contenuto interiore»,²⁰ il modo contingente attraverso il quale il suono si materializza. Questi approfondimenti sembrano quindi, avvalorare ulteriormente la nostra tesi iniziale che definiva la materia come energia, musica congelata nello spazio.

²⁰ *Il linguaggio delle forme e dei colori*, «Lo spirituale nell'arte», Wassilij Kandinskij

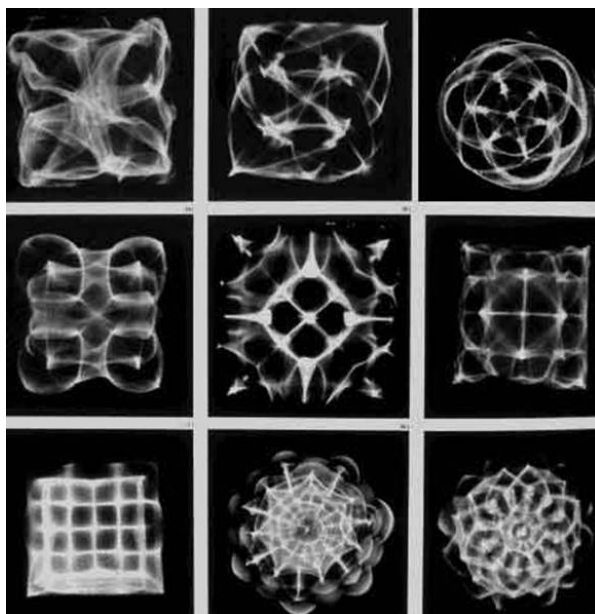


Figura 3.11: Figure geometriche ottenute da Jenny utilizzando dei materiali fluidi al tonoscopio



Figura 3.12: Resti di alcuni mosaici della Villa romana di *Silin* nei pressi di Leptis Magna, Libia, II sec. d.C.

Capitolo 4

Wassilij Kandinskij

4.1 L'ora di Mosca



Figura 4.1: La città vecchia, Wassilij Kandinskij 1902, *Centre Pompidou, Parigi*

«*La città vecchia*, una tela piena di sole e i tetti sono di un rosso chiassoso che non ho più adoperato da allora. In questa tela ho cercato di esprimere un'ora particolare che era e rimane la più bella dei giorni di Mosca. Il sole è già basso, al colmo della potenza, quella cui aspira per tutto il giorno, e la città si liquefa in questo sole, diventa una macchia enorme che fa vibrare tutto il vostro essere interiore come lo squillo in una tromba frenetica. Mosca risuona vittoriosamente. Il rosa, il lilla, il giallo, il bianco, il turchino, il verde pistacchio, il rosso fiamma delle case si uniscono al coro con il prato di un verde folle e il mormorio profondo degli alberi; e insieme è la neve dalle mille voci canore e l'allegretto dei rami spogli. Rendere quest'ora mi pareva la felicità più grande, più irraggiungibile che potesse toccare a un artista».

«Sguardi sul passato», Wassilij Kandinskij

Nel 1913 Kandinsky pubblica un breve ma fondamentale libro «Sguardi sul passato», attraverso il quale riusciamo a comprendere in che modo e attraverso quali esperienze arriva alle sue conclusioni pittoriche. Fin dalle prime pagine del libro capiamo la grande impressione che esercitano su di lui i colori, tanto che nella sua memoria riaffiorano prima i colori che prendono il posto degli oggetti, come scrive nelle prime righe del suo libro: «I primi colori che mi fecero grande impressione sono il verde chiaro e brillante, il bianco, il rosso carminio, il nero e il giallo ocre. Avevo allora tre anni. Quei colori appartenevano a oggetti che non rivedo più chiaramente, come rivedo, invece, i colori».¹ Allo stesso modo, due successivi avvenimenti, più volte citati dallo stesso autore e dai suoi critici, lasciano un'impressione altrettanto indelebile nella sua vita e risultano fondamentali per la sua formazione, ovvero la mostra dei grandi impressionisti francesi a Mosca del 1896, in particolare Kandinskij rimane colpito dai *Covoni* di Claude Monet, e la rappresentazione del *Lohengrin* di Wagner. La vista del quadro impressionista costituisce per Kandinskij il momento della presa di coscienza riguardo la direzione che intende intraprendere in pittura. In primo luogo pensa che il pittore non ha il diritto di dipingere in modo così impreciso, tanto da rendere irriconoscibile l'oggetto del quadro, ma successivamente scopre con suo stupore che questa pittura rimane indelebilmente impressa nella sua memoria. «La pittura mi apparve come dotata di una forza favolosa, ma inconsciamente l'oggetto trattato nell'opera perdette per me parte della sua importanza, come elemento indispensabile».² Questa

¹ «Sguardi sul passato», Wassilij Kandinskij, p. 11

² *Ivi*, p. 19

esperienza rende consapevole Kandinskij del suo sempre maggiore disinteresse verso l' "oggetto" a favore del *suono interiore* di colori e forme. Nel quadro di Monet, egli aveva ritrovato quell'ora a lui tanto cara, l'ora della sinfonia che ravviva intensamente ogni colore, l'ora di Mosca, la stessa che avverte nella musica di Wagner, quando assiste alla rappresentazione del *Lohengrin* nel 1896. «Mi sembrava di vedere tutti i miei colori, li avevo sotto gli occhi. Linee scompigliate, quasi stravaganti mi si disegnavano davanti. Non osavo dire che Wagner avesse dipinto "la mia ora". Scoprivo nell'arte in generale una potenza insospettata e mi parve evidente che la pittura possedesse forze espressive e mezzi potenti come la musica».³ L'idea romantica di *Gesamtkunstwerk* wagneriana, come abbiamo già visto, viene ripresa da Kandinskij. La musica, la natura dei suoi mezzi astratti, privi di riferimenti oggettuali, gli offrono la possibilità di indagare la pittura e di conferirle la stessa natura astratta, attraverso i suoi mezzi di colore e forma svincolati dai canoni e funzioni esteriori. Attraverso queste impressioni si sono materializzate le nuove ricerche e i nuovi scopi dell'arte di Kandinskij. «Per anni e anni ho cercato di ottenere che gli spettatori passeggiassero nei miei quadri, volevo costringerli a dimenticarsi, a sparire addirittura lì dentro».⁴ Il superamento dell' "oggetto" risulta necessario ed inevitabile per la realizzazione di un'arte che deve esprimere l'essenziale, quel puro suono interiore che appare concretamente agli occhi di Kandinskij quasi per caso, come lui stesso racconta: «Molto più tardi, già a Monaco, ebbi la gioia di uno spettacolo inatteso che mi si rivelò nel mio stesso studio. Si avvicinava l'ora del crepuscolo, e io rientravo con la scatola dei colori dopo aver dipinto uno schizzo, ancora tutto immerso nel mio sogno, perduto nel ricordo del lavoro compiuto, quando scorsi all'improvviso alla parete un quadro di straordinaria bellezza, che brillava di un raggio interiore. Restai interdetto, poi mi accostai a questo quadro rebus in cui non vedevo che forme e colori e il cui contenuto mi era incomprensibile. Trovai presto la chiave del rebus: era un mio quadro appeso erroneamente su un lato».⁵ Da quel momento Kandinskij capisce inequivocabilmente che gli oggetti nuocciono alla sua pittura. Il percorso verso la concretizzazione visiva della vibrazione interiore delle forme e dei colori non è che all'inizio, ora il suo compito è quello di colmare lo spaventoso abisso che lui stesso ha aperto sotto i propri piedi. Con che cosa sostituire l'Oggetto? «Guardo spesso indietro nel mio passato e mi dispera il tempo che ho impiegato a trovare questa soluzione. Ho una sola consolazione: quella di dirmi che mai ho potuto usare forme precedenti da vie logiche, ma solo quelle

³ «Sguardi sul passato», Wassilij Kandinskij, p. 20

⁴ *Ivi*, p.27

⁵ *Ivi*, p.28

che un interno impulso faceva nascere in me».⁶

4.2 Dipingere una composizione

«La parola “composizione” mi sembrava sempre emozionante, e mi proponevo poi, come scopo della mia vita, di dipingere una composizione».

«Sguardi sul passato», Wassilij Kandinskij



Figura 4.2: Composizione V, Wassilij Kandinskij

⁶ «Sguardi sul passato», Wassilij Kandinskij

L'elemento musicale compare nella quasi totalità degli scritti teorici di Kandinskij, come modello a cui il pittore fa riferimento nell'elaborazione della sua personale ricerca pittorica volta a eliminare il referente naturalistico, per ritrovare nella specificità dei propri mezzi espressivi nuove possibilità formali. Perciò, l'interesse di Kandinskij per la musica, come abbiamo visto nei capitoli precedenti, è determinato dalla sua natura priva di riferimenti oggettuali, essa viene vista dal pittore russo come quell'arte che, per eccellenza, riesce a rendere manifesto il proprio contenuto interiore. La natura astratta dei mezzi musicali lo spinge ad indagare la pittura allo stesso modo, al fine di riuscire a dare forma a quella risonanza interiore propria di colori e forme e a dare vita a quel radicale rinnovamento dell'arte in direzione dell'interiorità. «Ogni arte ha un suo linguaggio, che si identifica con i mezzi che le sono peculiari. Ogni arte ha una vita propria. È un regno in sé. Per questo, i mezzi di arti diverse sono esteriormente del tutto diversi. Ma nella loro profonda ragione interiore questi mezzi si equivalgono: il fine ultimo cancella le diversità esteriori e mette a nudo l'identità interiore».⁷ La necessità interiore diventa l'unica fonte dell'arte, la quale permette la creazione di un'arte monumentale in cui l'integrazione dei singoli mezzi artistici sul piano dell'interiorità genera un'opera ancora più potente. L'incontro di Kandinskij con Arnold Schönberg disvela l'identità di pensiero e intenti dei due artisti. Entrambi riprendono l'idea romantica dell'opera d'arte totale wagneriana, ma capovolgendone gli obiettivi. L'errore di Wagner era stato quello di proporre una fusione dei singoli elementi artistici, in cui la musica era subordinata al testo, ossia al movimento nella più ampia accezione del termine. Questa subordinazione ha rappresentato un arricchimento del mezzo tale da condurre a ulteriori nuove combinazioni. Ma se da un lato Wagner ha arricchito l'efficacia di un mezzo, dall'altro ne ha indebolito il senso interiore, il significato puramente artistico del mezzo. Il suo «Leitmotiv», quell'ostinato ritorno della frase musicale ad ogni comparsa dell'eroe perde a lungo andare forza espressiva. La possibilità dell'arte monumentale risiede quindi nell'equivalenza di tutti i mezzi artistici sul piano dell'interiorità. Si tratta di una sintesi di componenti paritetiche, non si vuole semplicemente musicare la pittura o dipingere la musica, bensì ricercare un denominatore comune per tutte le arti che garantisca la traducibilità di un genere artistico in un altro. Per questo, un'arte fondata sulla «necessità interiore» ottiene un potenziamento più efficace facendo leva sui contrasti, piuttosto che sulla ripetizione che genera legami pressoché esteriori. Ciò che nella musica di Schönberg colpisce Kandinskij è innanzitutto la mancata percezione del centro tonale e l'acquisizione di una specifica autonomia da parte di ogni elemento sonoro. Il

⁷*Sulla composizione scenica*, Wassilij Kandinskij, «Il cavaliere azzurro»

suo accordo abrasivo formato da due quarte separate da un tritono è frutto di quella stessa necessità interiore che conduce anche Nikolai Kulbin verso «La musica libera», sostenuta nell'omonimo saggio pubblicato nell'almanacco del «Cavaliere azzurro». Qui Kulbin sottolinea la necessità per la musica nuova di allargare le proprie capacità espressive, impiegando intervalli banditi dal sistema temperato tradizionale, ampliandone così le possibilità, senza limite alcuno. Ampliamento che garantisce all'artista un più vasto materiale musicale con cui operare e una maggiore potenza espressiva e quindi una maggiore influenza sull'animo dell'ascoltatore. «La musica potrà compiere un grande progresso se l'artista verrà liberato dalla sua soggezione a determinate note e messo in condizione di servirsi a piacere di qualsiasi intervallo».⁸ La musica libera fatta di sottili impasti sonori e imprevedibili variazioni ritmiche esercita una forte suggestione nell'animo dell'ascoltatore. Essa si muove in opposizione a qualsiasi concezione statica e naturalistica, accrescono così le sue facoltà rappresentative e la sua applicazione al mondo pittorico. Così come ogni legge armonica è solo il prodotto della consuetudine, un'abitudine dell'orecchio a percepire certi suoni in musica, un'abitudine dell'occhio a vedere certe figure e colori, così non esiste alcuna forma visiva o sonora a cui lo spettatore o l'ascoltatore non possano abituarsi. In questo modo Thomas von Hartmann, nel suo saggio «L'anarchia nella musica», che abbiamo già citato nei capitoli precedenti, confuta le critiche di coloro che vedono nella nuova musica la violazione delle leggi naturali rappresentate dal sistema tonale temperato. In musica come in pittura «la bellezza di un'opera consiste nella corrispondenza tra il mezzo espressivo e la necessità interiore. La forza di persuasione dell'opera, che dipende totalmente da una tale corrispondenza, costringe in definitiva l'ascoltatore a riconoscere la bellezza della creazione nonostante la novità dei mezzi».⁹ L'artista vuole portare ad espressione ciò a cui lo spinge la sua necessità interiore, perciò qualsiasi mezzo che scaturisce da tale necessità è giusto e giustificato anche se va contro le leggi della consuetudine. La via delle «dissonanze compositive», ovvero la scomparsa del centro tonale e dell'elemento tematico nella musica, equivale alla perdita dell'«oggetto» della rappresentazione nelle arti figurative. La soluzione atonale di Schönberg corrisponde quindi alla svolta astrattista di Kandinskij e comporta a livello formale le stesse conseguenze, ossia l'emancipazione degli elementi compositivi, che liberati dalla subordinazione all'«oggetto» diventano elementi espressivi autonomi. L'estetica dei due artisti è condivisa nell'almanacco del «Cavaliere azzurro», al quale Schönberg partecipa con la scrittura di un saggio intitolato «Il rapporto con il testo», dove indaga il legame che

⁸ *La musica libera*, Nikolai Kulbin, «Il cavaliere azzurro»

⁹ *L'anarchia nella musica*, Thomas von Hartmann, «Il cavaliere azzurro»

intercorre tra il testo poetico e la musica e segue a grandi linee le tematiche estetiche degli altri componenti del movimento. «In tutte le composizioni musicali su testi di poesia, l'esatto rispecchiamento dello svolgimento poetico è altrettanto irrilevante quanto lo è per il ritratto la somiglianza fisica con il modello, giacché a distanza di cento anni nessuno sarà più in grado di controllarla, mentre resta e sussiste l'effetto artistico. Una volta ammesso questo principio, è ancor più facile capire che la concordanza esteriore tra musica e testo, ha ben poco a che fare con la concordanza interna, e si situa nel medesimo grado di primitiva imitazione della natura in cui si trova la pittura dal "vero"». ¹⁰ La musica è un linguaggio autonomo e immediato che non necessita di mediazioni verbali, infatti la traduzione del linguaggio musicale in concetti e nel normale linguaggio parlato, può solo impoverire il potere espressivo della musica. È chiara la posizione di Schönberg, in linea con quella di Kandinskij nella volontà di giungere ad un'interazione tra le arti oltre la suggestione delle analogie e del «parallelismo» tra di esse. «Il tono del colore, il tono musicale e il movimento umano in sé stessi, astratti dal loro senso esteriore, manifesteranno la loro essenza interiore e la sonorità a loro propria che da essa scaturisce. Sono questi i tre elementi primari delle tre arti: la pittura, la musica e la danza e rappresentano il materiale delle composizioni sceniche». ¹¹ L'identità interiore tra i mezzi di arti diverse è il terreno sul quale Kandinskij e Schönberg si appoggiano per cercare di rinforzare la risonanza di un'arte attraverso l'identica risonanza di un'altra e raggiungere così un effetto particolarmente potente. Ma la ripetizione di un particolare effetto di un'arte mediante il corrispettivo effetto di un'altra arte costituisce solo una possibilità, come abbiamo visto, la *corrispondenza dei contrasti* fornisce un materiale inesauribile, in cui cooperazione e reazione costituiscono solo alcune delle possibilità. La vita dell'anima è quindi, l'origine e il fine delle composizioni sceniche e dell'intera ricerca artistica di Kandinskij. Il concentrarsi dell'attenzione sull'aspetto materiale dei fenomeni porta necessariamente a una caduta della forza creativa, per questo motivo l'artista russo, attraverso la ricerca e l'adozione di un linguaggio che unisce le istanze di più arti, intende risvegliare la ricchezza delle sensazioni interiori, ritornare ad una condizione tribale, culturalmente ricca, per ricollegarci alla tesi sostenuta da Marshall McLuhan, che avevamo trattato inizialmente.

¹⁰ *Il rapporto con il testo*, Arnold Schönberg, «Il cavaliere azzurro»

¹¹ *Sulla composizione scenica*, «Il suono giallo e altre composizioni sceniche», Wassilij Kandinskij

4.3 «Il suono giallo»

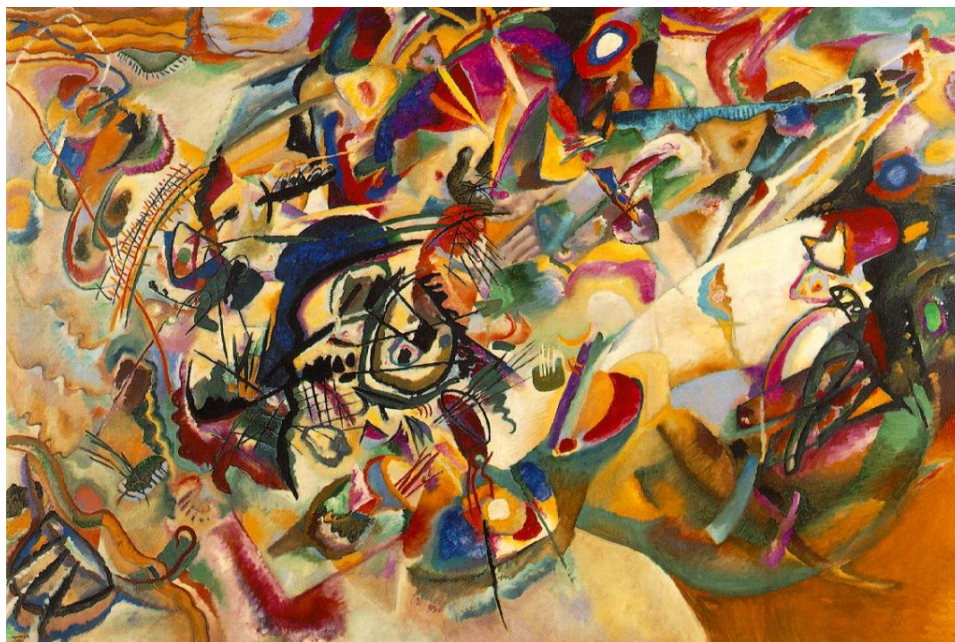


Figura 4.3: Composizione VII, Wassilij Kandinskij 1913, *Galleria Tret'jakov, Mosca*

Kandinskij inizia a lavorare alla composizione scenica del *Suono giallo* nel 1909, ma non riuscirà a vederla rappresentata a causa dello scoppio della guerra e le rappresentazioni successive, di anni abbastanza recenti, dimostrano che si tratta di una di quelle opere d'avanguardia che vengono comprese solo dopo due generazioni. Kandinskij si propone di realizzare un'opera d'arte totale, nella quale luce, movimento, colore, musica, danza e parola interagiscono e moltiplicano il suono interiore di ogni singolo mezzo espressivo per garantire allo spettatore «la possibilità di entrare nell'opera, di diventare attivi in essa e vivere il suo pulsare con tutti i sensi». Il materialismo del diciannovesimo secolo aveva, secondo Kandinskij, provocato la nascita e la pietrificazione di tre gruppi di opere sceniche, la cui collaborazione meramente basata su legami esteriori, ne aveva sancito la separazione: il dramma, l'opera e il balletto. Il dramma del XIX secolo costituisce una descrizione della vita esteriore e lo stesso accade nell'opera, dove musica e dramma sono legate fra loro in modo del tutto esteriore. Ovvero la musica illustra l'evento drammatico oppure al contrario l'evento drammatico esplica la musica. La situazione appare ancora

più compromessa nel balletto, in cui agli elementi precedenti, si aggiunge la danza. Anche qui il movimento è connesso alla musica e al dramma in maniera del tutto esteriore. Perciò, seguendo la sola necessità esteriore, l'arte che ne consegue è limitata, unilaterale e quindi impoverita nelle forme e nei mezzi. Nel momento in cui, invece, l'intera composizione di suono musicale, movimento e tono cromatico rispetterà l'autonomia di ogni elemento, si rivelerà l'assoluta concordanza del loro suono interiore. Nella composizione del «Suono giallo», Kandinskij illustra a livello pratico in che modo le varie istanze artistiche vengono messe in relazione a testimonianza delle considerazioni teoriche da lui esposte nello scritto «Sulla composizione scenica», della quale abbiamo appena espresso le argomentazioni principali. La musica del «Suono giallo» è realizzata da Thomas von Hartmann, l'autore del saggio sull'«Anarchia nella musica» che troviamo all'interno del «Cavaliere azzurro». Come abbiamo visto, la necessità di una connessione tra gli elementi della composizione fondata sulla relazione della risonanza interiore dei singoli mezzi espressivi, porta il pittore a un radicale rifiuto dei trucchi drammaturgici tradizionali, come il principio puramente esteriore della ripetizione e all'elaborazione di una serie di combinazioni comprese tra i due estremi della cooperazione e dell'azione contraria. Perciò rinunciando all'aiuto della connessione logico-casuale Kandinskij rende possibile quella sintesi di elementi eterogenei e paritetici che anche Schönberg aveva tentato di realizzare nella «Mano felice». Ma Kandinskij, in maniera ancora più efficace rispetto al musicista austriaco, si propone di dare vita sulla scena a un vero e proprio quadro astratto in movimento. Gli stessi personaggi perdono ogni carattere di individualità per trasformarsi in puri elementi cromatici, in semplici mezzi scenici al pari di luce, colore e suono. Per meglio capire il modo in cui agisce il suono interiore degli oggetti e dei fenomeni, Kandinskij ci fornisce l'esempio della lettera dell'alfabeto. Ci fa capire che ogni grafema «possiede una sua precisa destinazione esteriore, apparendo esteriormente come un segno conforme ad un fine. Ma se la si guarda con occhi non assuefatti riuscendo così a cogliere la sua autentica forma, appariranno innumerevoli qualità in precedenza dissimulate, o dimenticate. Quella forma produrrà un'impressione esteriore determinata, a cui seguirà anche una riviviscenza interiore».¹² Perciò, l'azione della lettera è duplice, essa agisce come un segno conforme al suo fine, ma anche come forma e come interiore ed autonomo suono di questa forma. Queste due azioni non hanno alcun legame tra di loro, l'azione esteriore può essere totalmente diversa da quella interiore, e per questo costituisce uno dei mezzi compositivi di espressione più potenti e

¹² *Sulla composizione scenica*, «Il suono giallo e altre composizioni sceniche», Wassilij Kandinskij

più profondi che un'artista possa utilizzare. Questo è il principio attraverso il quale Kandinskij realizza «Il Suono giallo», una composizione in cui la riviviscenza dell'anima dello spettatore attraverso il coinvolgimento plurisensoriale diviene l'essenza del dramma e dell'azione.



Figura 4.4: Tratto bianco, Wassilij Kandinskij 1920, *Ludwig Museum, Colonia*

Oltre al *Suono giallo*, tra il 1909 e il 1914, Kandinskij elabora altre tre composizioni sceniche dedicate ai colori, verde, bianco e nero e viola. Tutti progetti teatrali visionari, anticipatori della multimedialità, così in anticipo sui tempi da non riuscire ad arrivare mai a una realizzazione scenica durante la vita del loro autore. Solo «Il Suono giallo» vede alcuni tentativi di realizzazione ma furono tutti un fallimento. Per quest'ultima composizione, Kandinskij suddivide il testo in sei Quadri e un Epilogo, nei quali non troviamo un'azione vera e propria, gli eventi si succedono senza una logica, mentre i *partecipanti*, come egli li definisce, ovvero cinque giganti, esseri indistinti, un tenore (dietro la scena), un bambino, un uomo, persone in vesti drappeggiate, persone in calzamaglia e un coro (dietro la scena), sono presenze mute o hanno solo

una minima parte di frasi da cantare o recitare. Kandinskij dedica una grande attenzione e una grande abbondanza di indicazioni alla descrizione scenica e sonora, come leggiamo fin dall'introduzione che si apre con

«Qualche vago accordo dell'orchestra.

Sipario.

Sulla scena, crepuscolo blu cupo, dapprima sfumato di bianco e poi sempre più intensamente blu cupo. Dopo qualche tempo appare al centro della scena una piccola luce che si fa più luminosa con il progressivo incupirsi del colore. Poi sale musica dall'orchestra. Pausa. Dietro la scena si comincia a sentire un coro, che deve essere disposto in modo che la sorgente del canto non possa essere individuata. Devono prevalere le voci di basso. Il canto è uniforme, senza accenti passionali; le pause sono segnate con punti di sospensione. Iniziano le voci basse:

Sogni di pietra... (3'')¹³ e rocce parlanti... (3'')

Zolle con domande colme di enigmi... (5'')

Moto del cielo... (3'') fondersi (2'') delle pietre... (4'')

In alto si eleva un invisibile... (4'') muro... (5'')

VOCI ALTE Lacrime e risa... (3'') bestemmie e preghiere... (3'')

Gioia dell'unione e nerissime lotte.

TUTTI Tenebrosa luce... (4'') nel più solare... (5'')

giorno. (con un taglio netto e improvviso)

Ombra di luce stridente in oscurissima notte!

La luce svanisce. La scena si fa improvvisamente buia. Lunga pausa (15''). Poi introduzione dell'orchestra».¹⁴

Attraverso la lettura del frammento di un manoscritto che Kandinskij scrive nel 1914 sulla sintesi delle arti intitolato «Über der Mauer», «Al di là del muro», riusciamo a capire meglio la genesi e l'energia del *Suono giallo*. In questo breve testo Kandinskij descrive la nascita di un'opera d'arte, il percorso psichico ed emotivo che conduce l'artista verso l'atto creativo. Il parallelismo con l'energia che ritroviamo nel «Suono giallo» è piuttosto evidente, infatti il pittore russo parla di uno stato iniziale di vuoto creativo, al quale subentra velocemente un'idea che l'artista sembra riuscire ad afferrare ma così facendo essa crolla nuovamente nel vuoto e l'artista si aggira, vaga, con la sensazione disperata di

¹³Il numero tra parentesi indica, in secondi o in minuti, la durata della pausa

¹⁴*Introduzione*, «Il Suono giallo e altre composizioni sceniche», Wassilij Kandinskij

avere perso qualcosa di importante, «di averlo lasciato sprofondare nel fondo del mare, senza ritorno, senza salvezza».¹⁵ Ma ecco che lentamente «con un po' di pazienza e un vero amore, dolcemente o a fiotti la forza interiore fluisce dall'anima, guida la mano che è irresponsabile e s'incarna nell'opera».¹⁶ Nel *Suono giallo* Kandinskij mostra la graduale materializzazione di organismi viventi, cinque giganti, accompagnata da una progressione musicale e luminosa, nella quale dal vuoto si passa alle presenze viventi ma indistinguibili, poi a quelle viventi ma non umane, per arrivare alle presenze viventi distinguibili. Una sorta di metafora della creazione artistica, un percorso di ricerca lento, tormentato, che parte dall'inconscio, da spunti indistinti e comincia a prendere forma in un'alternanza di tentativi riusciti e fallimenti, con una tensione crescente, che arriva alla fine alla certezza e al compimento dell'opera. La scena finale è illuminata da un fascio di luce giallo-limone che discende sulla figura del gigante e via via si fa più intenso. «La figura del gigante si dissolve quasi interamente in questa luce. È necessario che in questo punto, movimento, luce e musica procedano in parallelo, creando così un'impressione di calma. Assoluta!».¹⁷ Ecco che il *suono giallo* diviene simbolo dell'atto creativo finalmente compiuto e attraverso la fusione paritetica degli elementi pittorici, sonori, del movimento dei corpi e della luce Kandinskij riesce a dare vita a una «sinfonia scenica», riesce a conferire peso drammatico a un testo privo di dialoghi e di personaggi veri e propri, i quali sono identificabili solamente in figure simboliche o allegorie, come lo è d'altro canto lo stesso «suono» giallo. Le composizioni sceniche rappresentano, quindi, l'apice della ricerca artistica di Kandinskij, diventano lo spazio dove riesce ad animare i suoi quadri ed introdurre nella pittura l'elemento temporale proprio della musica. Coinvolgere e suscitare nello spettatore quelle stesse sensazioni da lui provate quando, nel 1889 in un viaggio a Vologda, visita un'esposizione di icone russe: «Rimasi inchiodato con stupore davanti alle immagini, come se fossi entrato nella pittura». Promuovere la conoscenza, nell'accezione più ampia del termine, è il fine ultimo dell'arte di Kandinskij e attraverso l'elaborazione del linguaggio sinestesico delle composizioni sceniche egli concretizza i suoi scopi.

¹⁵ *Al di là del muro*, «Il suono giallo e altre composizioni sceniche», Wassilij Kandinskij, p. 31

¹⁶ *Ivi*, p. 32

¹⁷ *Il suono giallo*, *Quadro sesto*, «Il suono giallo e altre composizioni sceniche», Wassilij Kandinskij, p. 54

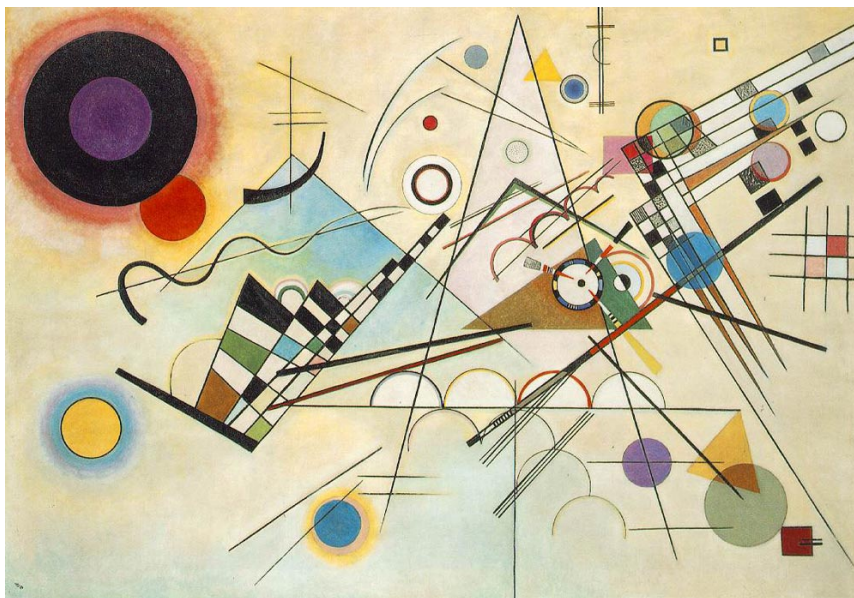


Figura 4.5: Composizione VIII, Wassilij Kandinskij 1923, *Solomon R. Guggenheim, New York*

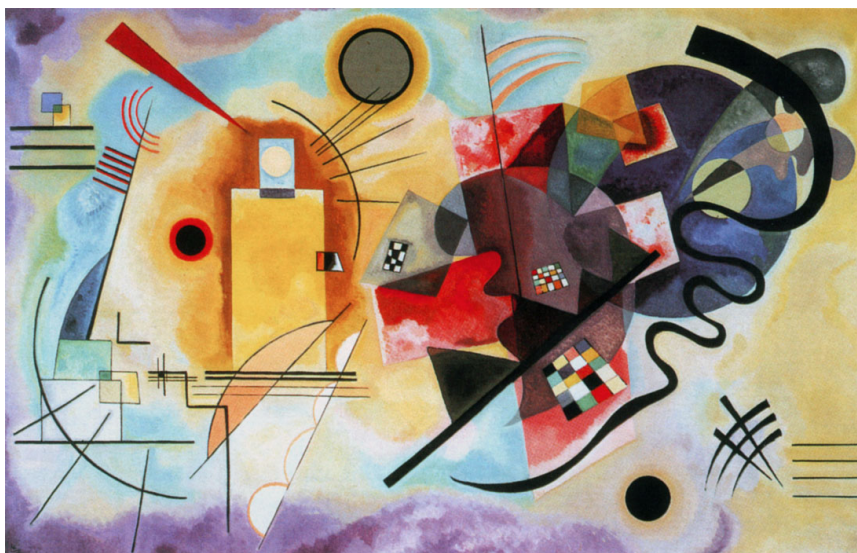


Figura 4.6: Giallo, rosso, blu, Wassilij Kandinskij 1925, *Centre Georges Pompidou, Parigi*

Conclusioni

Come abbiamo visto, l'eredità della *Gesamtkunstwerk* wagneriana rivive nelle avanguardie del Novecento, nel Futurismo, nel Dadaismo, nell'Astrattismo e quindici anni più tardi nel Surrealismo. La polifonia degli interventi e la sinergia tra poesia, pittura, musica, teatro e cinema animano le «serate» futuriste e le manifestazioni dadaiste al *Cabaret Voltaire* di Zurigo. Successivamente alla fine degli anni Cinquanta, proprio a seguito delle sperimentazioni futuriste e dadaiste, una simile interazione di effetti volti a coinvolgere la plurisensorialità torna negli *Happenings*, negli *Events* del movimento Fluxus e nella Performance, attraverso installazioni di oggetti, suoni, colori, odori e movimenti di attori. La poesia concreta, che si sviluppa negli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, raccoglie anch'essa l'eredità delle Avanguardie e include gli aspetti performativi della partecipazione della voce e del corpo come aspetti «concreti» di una poesia che può essere pronunciata “ad alta voce” e il suono della voce, il movimento del corpo e i gesti concorrono a formare quell'arte totale che, dal Novecento in poi, non permette più la settorializzazione percettiva dell'atto artistico. Essa è impraticabile come ci viene dimostrato dall'esperienza quotidiana, ma non ce ne accorgiamo perché l'abitudine rende sterili le forme e annulla i suoni come abbiamo visto. La parola, nelle sperimentazioni di poesia concreta, viene isolata, evidenziata tipograficamente, diventa un elemento autonomo, una sorta di «oggetto» da esporre, come fa Marinetti quando scrive in maniera del tutto simile le sue «parole in libertà» e come quando Kandinskij rintraccia il *suono interiore* della lettera alfabetica, la quale rivela la sua duplice azione come segno dotato di un aspetto pratico-funzionale e come forma derivata dall'autonomia sonora di tale segno. Quella separazione che è propria dell'alfabeto fonetico e che determina quella divisione tra vista, suono e significato, tra mondo visivo e mondo auditivo, che è propria delle culture alfabetiche e che estende i suoi effetti anche a livello sociale e psicologico, come ci aveva spiegato Marshall McLuhan. L'uomo alfabetico subisce una menomazione della sua vita fantastica, emotiva e sensoriale, così come una grande dissociazione della sua sensibilità interiore. Per questo l'analisi della natura dei media è risultata fondamentale ai fini di questo studio, tenendo conto della sterminata

capacità che ha l'uomo di ipnotizzare sé stesso sino a perdere consapevolezza che ciò di cui si serve, determina anche la sua struttura relazionale e percettiva a priori, occorre ricordare quanto «oggi più che mai abbiamo bisogno della volontà di essere straordinariamente informati e consapevoli».¹⁸ Consapevoli che «i nuovi media e le tecnologie con cui amplifichiamo noi stessi costituiscono una sorta di enorme operazione chirurgica collettiva eseguita sul corpo sociale con la più totale assenza di precauzioni antisettiche. Se le operazioni sono necessarie, deve essere presa in considerazione la possibilità inevitabile di infettare, nel corso dell'intervento, l'intero sistema. Quando si opera nella società con una nuova tecnologia non è infatti l'area incisa quella che viene maggiormente toccata. La zona dell'urto e dell'incisione è intorpidita. Quello che cambia è l'intero sistema. Ogni nuovo trauma sposta i rapporti tra i sensi».¹⁹ L'arte ci rende consapevoli di questi mutamenti, ci offre una sorta di immunità, ci ricorda che la condizione tribale dell'uomo è culturalmente e percettivamente più ricca di quella dell'uomo occidentale, nel quale si manifesta quasi un atteggiamento ossessivo nei confronti del «vedere» piuttosto che del «sentire», come se il primo avesse maggiore importanza e capacità informativa rispetto al secondo. Ma la nostra analisi ci ha reso consapevoli di quanto la nostra percezione possa essere limitata e di quanto possa essere più vero il contrario. Il suono anche se non è direttamente visibile plasma la materia e l'ambiente che ci circonda, determina lo spazio visivo in cui siamo immersi e «produce degli effetti anche sulle caratteristiche fisiche e sui modelli di comportamento degli esseri che vi abitano»,²⁰ come sostiene R. Murray Schafer. Ognuno sente ciò che la propria cultura uditiva e l'ambiente sonoro da cui proviene gli suggeriscono e impongono di sentire. Per questo è fondamentale acquisire la consapevolezza e promuovere la sensibilizzazione a riappropriarsi di un senso ormai intorpidito. Molti rumori della natura sono ormai andati perduti e il rumore delle macchine produce una tonica di fondo continua a bassa informazione, che funziona da narcotico uditivo. Le macchine producono suoni rappresentabili con una linea retta, continua e senza variazioni: infatti se gli impulsi ritmici superano la velocità di 20 cicli al secondo si fondono e si ha la percezione di un profilo continuo. La linea retta è una costruzione artificiale, in natura, dove i suoni nascono, si evolvono e muoiono, è infatti inesistente. Il suono, la musica sono continui, solo l'ascolto è intermittente e fermarsi ad ascoltare è un'abitudine che secondo Schafer abbiamo perso. Il 4 luglio 1845 Thoreau lascia la cittadina di Concord, dove era nato e abitava,

¹⁸ *Sfida e crollo. La nemesis della creatività*. «Understanding media», Marshall McLuhan

¹⁹ *Sfida e crollo. La nemesis della creatività*. «Understanding media», Marshall McLuhan

²⁰ «The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world», R. Murray Schafer

per andare a vivere in una capanna di legno, nei boschi del lago di Walden: «Andai nei boschi perché desideravo vivere con saggezza, per affrontare solo i fatti essenziali della vita, e per vedere se non fossi capace di imparare quanto essa aveva da insegnarmi e per non scoprire, in punto di morte, che non ero vissuto».²¹ Egli si immerge nel paesaggio sonoro per ascoltare la forma attraverso cui i suoni delineano la configurazione dell'ambiente allo stesso modo di Whitman quando «non vuole fare altro che ascoltare». Lo spazio rivela il suono che contiene, esso non è altro che musica congelata come abbiamo già potuto osservare in precedenza. Kandinskij attraverso la sua ricerca artistica ci insegna ad «ascoltare» il suono delle forme e dei colori come mai nessuno aveva fatto prima di lui e ci offre «la possibilità di entrare nella pittura, di diventare attivi in essa e vivere il suo pulsare con tutti i sensi».²² Lo spazio visivo rivela quindi il suono che contiene, se si interviene sullo spazio sonoro si può modificare anche lo spazio visivo, per fare ciò occorre superare le forme sterili dell'abitudine, come aveva fatto la rivoluzione musicale tardo-romantica contribuendo a emancipare la musica dalle categorie estetiche di consonanza e di dissonanza, ponendola oltre i confini delle forme e delle regole dell'armonia classica, reimmersedola nel libero mondo dei suoni che per natura le appartengono. Per questo il rinnovamento dell'arte attraverso l'ascolto, attraverso il suono, ovvero quell'elemento che per sua intrinseca natura garantisce un grado di partecipazione sensoriale più profondo, permette di dare nuova vita alle forme e di non ridurre al silenzio il movimento della conoscenza.

²¹ «Walden, Vita nei boschi», Henry David Thoreau

²² «Punto, linea e superficie», Wassilij Kandinskij

Progetti

Per sentire. Non solo attraverso l'orecchio.

R. Murray Schafer, nel suo libro usato come riferimento per approfondire le argomentazioni di questa tesi, si pone un quesito, a mio avviso molto interessante ai fini creativo-artistici, ovvero egli si chiede:

«Is the soundscape of the world an indeterminate composition over which we have no control or are we its composers and performers, responsible for giving it form and beauty?»

Con le conclusioni a cui siamo giunti al termine di questo approfondimento, credo si possa promuovere con maggiore consapevolezza la possibilità che lo spazio visivo in cui ci troviamo immersi è il risultato del suono che ci circonda, anche di quello che sfugge alla nostra percezione.

Attraverso la ricerca pittorica elaborata nel corso degli studi in Accademia, in particolare durante quest'ultimo anno, ho cercato di dare voce a quel suono attraverso colori e forme pittoriche che raccolgono dalla natura la loro ispirazione primaria. Nella loro elaborazione essi sono però totalmente liberi, cerco di non imporre al fluire del colore una forzata progettualità, proprio per non bloccare il suono. Sono tentativi di cristallizzare in forma pittorica, l'elemento sonoro circostante che talvolta si presenta privo di peso, altre volte spigoloso e diventa quasi una massa rocciosa, ma alla fine torna a dissolversi come non si fosse mai reso visibile.



Terre I, olio e grafite su carta



Terre I, *particolare*, olio e grafite su carta



Terre II, olio e grafite su carta



Terre II, *particolare*, olio e grafite su carta



Consonance, olio e grafite su carta



Coral bleaching, olio su tela, 100x90



Bloom, Red tide, olio su tela, 90x100

Ringraziamenti

Ringrazio il mio relatore di tesi, il Professore Danilo Ciaramaglia, il quale ha seguito con grande disponibilità ed entusiasmo il lavoro di tesi da me elaborato, fornendomi numerosi spunti di riflessione utili all'approfondimento. Quando il mio insegnante di chitarra mi diceva che «in musica non c'è niente di sbagliato, si può fare tutto», ancora non avevo piena consapevolezza di cosa volesse intendere e soprattutto perché continuasse a farmi imparare tutta quell'armonia se poi in definitiva tutto era permesso. Ora vorrei proprio ringraziarlo, Riccardo Sergio, per avermi insegnato tutto quello che ora posso scegliere di scartare e di cui posso decidere se avere bisogno o meno. L'evoluzione della mia sensibilità artistica è andata di pari passo con quella musicale, le due cose sono inscindibili e per questo devo ringraziare coloro che hanno condiviso con me la passione per la musica in questi anni, in particolare coloro insieme alle quali sono riuscita a dar forma a quel suono invisibile, che ognuna di noi portava con sé, Chiara, Irene, Michela. Ringrazio gli amici che mi supportano e che ancora mi chiedono «ma quindi cosa studi esattamente?». Spero che leggendo questo piccolo approfondimento si riesca a cogliere perché l'arte è ciò in cui credo e che mi auspico di avere la possibilità di continuare ad approfondire per trovare forme di espressione sempre più adeguate. Perciò ringrazio chi mi ha permesso e mi dà la possibilità di fare tutto ciò, ovvero la mia famiglia.

Bibliografia e sitografia

Arthur Rimbaud,
«Una stagione all'inferno», BUR Rizzoli, Milano, 2012

Marshall McLuhan,
«Understanding media», Il Saggiatore, Milano, 2011

Charles Baudelaire,
«I fiori del male», Feltrinelli, Milano, 2016

Rudolf Arnheim,
«Arte e percezione visiva», Feltrinelli, Milano, 2002

Wassilij Kandinskij,
«Lo spirituale nell'arte», SE, Milano, 2005

Wassilij Kandinskij, Franz Marc,
«Il cavaliere azzurro», SE, Milano, 1988

Eugenio Montale,
«Ossi di seppia», Mondadori, Milano, 2016

Wassilij Kandinskij,
«Il suono giallo e altre composizioni sceniche», Abscondita, Milano, 2002

Wassilij Kandinskij,
«Punto, linea, superficie», Adelphi Edizioni, Milano, 2011

Wassilij Kandinskij,
«Sguardi sul passato», SE, Milano, 2006

Bibliografia e sitografia

Henry David Thoreau,
«Walden, Vita nei boschi», BUR Rizzoli, Milano, 2012

Walt Whitman,
«Song of myself»
www.poetryfoundation.org

Luigi Russolo,
«L'arte dei rumori»
<https://monoskop.org/Russolo.pdf>

Carlo Carrà,
«La pittura dei suoni, rumori e odori», 11 agosto 1913
olfactoryartmanifest.com/ The Manifest by Carlo Carrà, 1913

Filippo Tommaso Marinetti,
«Manifesto tecnico della letteratura futurista», 11 maggio 1912
www.istitutonostrasignora.it/Futurismo_1.pdf

Arthur Schopenhauer,
«Il mondo come volontà e rappresentazione»
www.liberliber.it/Il_Mondo_come_volontà.pdf

Eva Di Stefano,
«Kandinskij»
<https://books.google.it>

Matteo Chini,
«Kandinskij»
<https://books.google.it>

Schönberg e il blaue Reiter di Sergio Franzese
www.academia.edu

Giorgio Tedde,
«Musica & Architettura»
www.tedde.net/MusicaArchitettura.pdf

