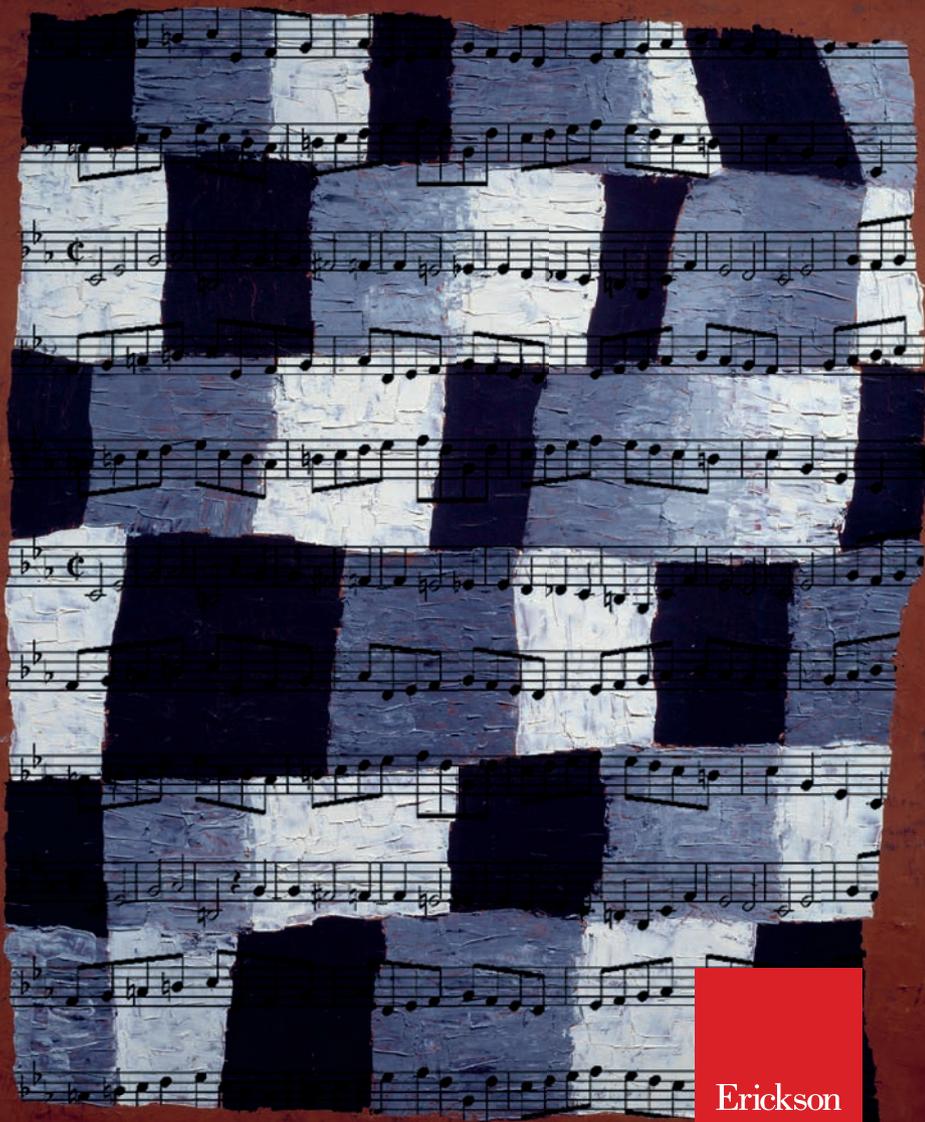


Alessandra Anceschi

Musica Picta

Musica e Arti Visive a scuola



Erickson

K. 100
1994

Collana Notti di luna vuota

Diretta da Marco Dallari

In queste pagine si racconta di alcuni intrecci intrattenuti tra Musica e Arti Visive a cavallo tra XIX e XX secolo, nel momento del loro più fulgido, dinamico e coraggioso incontro. Il tema, battuto e ricorrente, continua ad affascinare lo studioso e il semplice appassionato.

L'osservazione delle intersezioni è stata condotta attraverso un punto di vista «diversamente» specialistico, quello di chi guarda ai contenuti della cultura e alle produzioni dell'uomo in veste di professionista dei contesti formativi e educativi.

Con l'intento di fornire un contributo a un'idea di scuola capace di far dialogare le discipline, si sono volute ripercorrere alcune traiettorie dirette all'utopica unità del sentire, antico miraggio estetico e filosofico. Le relazioni raccontate mettono in primo piano le facoltà sensibili, invitandoci a far dialogare gli oggetti attraverso la materia di cui sono composti. L'itinerario vuole per questo essere strumento per la valorizzazione e l'affinamento dei sensi quale prioritaria strada pedagogica di relazione con gli oggetti dell'arte e della cultura. Gli incontri tra le opere e gli artisti ambiscono a mostrarci le numerose vie di relazione tra i saperi, per guardare e ascoltare con occhio e orecchio pluricomprendivo. Un «pensare sensibile», che desidera porre in essere quella che Luigina Mortari chiama *filosofia ecologica dell'educazione*.

Completa il volume una serie di materiali didattici multimediali reperibili on-line.

€ 20,00

ISBN 978-88-590-1802-5



www.erickson.it

Indice

<i>Presentazione della collana</i> (Marco Dallari)	9
<i>Prefazione</i> (Claudio Franzoni)	11
<i>Introduzione</i>	15
PRIMA PARTE	
Uno sguardo d'insieme su Musica e Arti Visive	17
1. Quale Musica e quali Arti visive	19
2. Termini che definiscono una relazione	25
3. Origini di un incontro: un riassunto	29
4. La natura di una relazione tra diffidenza e necessità ontologica	45
5. La parola come mediatore tra vista e udito: riflessione sui titoli	53
6. Problemi di approccio alla comparazione tra le arti	63
7. Tipi di relazione: da Wagner a Cage	69
SECONDA PARTE	
All'interno dei campi tensionali	77

8. Corrispondenze tra suoni e colori	79
9. Analogie di natura formale e/o strutturale	89
10. Interferenze e sovrapposizioni dei concetti di spazio e tempo	103
11. Affinità di natura estetica e poetica	123
12. Segno del suono, suono del segno	155
13. Relazioni «esogene»: la risonanza soggettiva	161
TERZA PARTE	
Spunti operativi	165
Indicazioni per la lettura e l'utilizzo delle schede di approfondimento	167
Approfondimento 1. Come suona il blu?	169
Approfondimento 2. Da Bach a Klee (o viceversa)	179
Approfondimento 3. Spazializzazione e profondità: verso la terza dimensione	185
Approfondimento 4. Impertinenze	191
Approfondimento 5. A ritmo di scacchi	201
Approfondimento 6. Oltre la figura, oltre lo sfondo	207
<i>Postfazione</i> (Marco Dallari)	215
<i>Bibliografia</i>	221

Prefazione

San Marco (a Venezia) benché il titolo non lo riveli

«Tono» è una parola di confine; appartiene all'area musicale, certo, eppure è necessario usarla anche in ambiti diversi. Si direbbe che, nella saggistica, il «tono» del discorso sia del tutto secondario, ma non è così: ne risentono infatti il linguaggio delle argomentazioni, la chiarezza dei passaggi, in definitiva l'intera struttura del saggio. È così anche per questo libro di Alessandra Anceschi, contrassegnato da un tono del tutto speciale e per nulla frequente, il tono della precauzione, della premura, della cautela.

Non si tratta tanto dell'atteggiamento (tipicamente accademico) della puntualizzazione, del vaglio accurato delle posizioni altrui, dell'approccio prudente. Si tratta, piuttosto, della consapevolezza di chi ha intrapreso una strada tanto allettante quanto difficile, di chi sa di muoversi in geografie per niente ovvie. È questo il centro del libro: il campo delle relazioni tra le arti — a cominciare dalla musica e dalle arti figurative — campo in cui è facile escogitare affermazioni a effetto, meno semplice tracciare percorsi fondati e sicuri, tanto più se poi in gioco c'è la didattica.

A dispetto di coloro che ritengono che quello intrapreso da Anceschi sia un percorso di secondario rilievo, bisogna osservare che l'attualità ci obbliga per così dire ad affrontare il problema delle relazioni tra visivo e sonoro, tante sono le occasioni — si pensi solo alle colonne sonore di film e documentari — in cui i

due ambiti si sovrappongono e si mescolano nella nostra ricezione quotidiana.

Amant se artes hae ad invicem: le due arti che si amano — nelle parole di Enea Silvio Piccolomini — sono la pittura e la retorica; a ricordarlo, in un saggio di oltre sessant'anni fa, è stato Ernst Gombrich, studioso che lungo tutta la carriera ha praticato l'idea che le arti figurative vadano comprese nel loro continuo relazionarsi con le forme culturali, di qualunque genere, accanto a cui erano sorte. Ma le trame che collegano tra loro le diverse forme culturali e — al loro interno — i variegati aspetti della produzione artistica sono quanto mai delicate; è facile avvincere un uditorio, mettiamo, con rapsodici collegamenti tra letteratura e arti figurative di uno stesso periodo, altra cosa è verificare le reali corrispondenze, dare sostanza di prova a legami, paralleli, accostamenti.

La prudente cautela che Alessandra Anceschi usa soprattutto nella prima parte del suo saggio è motivata, dunque, dalla convinzione che il tema affrontato sarà tanto più fruttifero nella misura in cui vengono sgombrate le ambiguità, vengono diradate le nebbie e le insidie di territori non ancora ben conosciuti. I passi si susseguono lentamente e ogni passo va misurandosi con chi guarda alla dimensione interartistica con entusiasmo e con chi invece si esprime con scetticismo; e si registrano anche le posizioni di chi — Pierre Boulez, ad esempio — si muove in modo altalenante tra aperture e chiusure.

Ma, a proposito di retorica, quella di Anceschi non è solo e tanto una lunga *occupatio*, un'argomentazione preliminare in risposta alle possibili obiezioni di chi considera futili, se non addirittura svianti, i paragoni tra le arti. In realtà la prima parte del libro potrebbe stare a sé come saggio su questo tema, tanti sono i materiali presi in esame e tanto articolata è la discussione delle diverse (e a volte contrastanti) opinioni. In altre parole, ci sono dati, ci sono riferimenti bibliografici, ma soprattutto c'è riflessione teorica. La continua preoccupazione di Anceschi è, insomma, quella di precisare il suo campo d'azione e ragionare su di esso; la ricerca delle relazioni interartistiche non è motivata dalla volontà di fare incursioni episodiche in aree altrui o, anche peggio, dal desiderio di esibire gustose cu-

riosità; l'obiettivo è quello di trovare strutture comuni e comuni itinerari (seppure distinti nei rispettivi mezzi).

Ma la riflessione teorica non dimentica il momento operativo, cioè il versante didattico. All'interno della prima parte c'è uno strumento originale e per certi aspetti singolare: la tabella in cui l'autrice ha efficacemente riassunto i diversi sguardi nei confronti del rapporto arti figurative-musica, distinguendo tre gruppi a loro volta denominati a partire dall'oraziano *ut pictura poësis* (*Ut pictura musica, Pictura tanquam musica, Sive pictura, sive musica*); nella tabella, poi, vengono indicati i termini che caratterizzano i diversi sguardi e le diverse posizioni critiche sul tema. Un'utilissima tabella che potrebbe essere letta anche in senso inverso: l'uso di questo o quel termine (mettiamo «equivalenza» oppure «ispirazione») basta da solo a segnalare questa o quella prospettiva nei confronti del tema arte-musica. Siamo insomma davanti a un'altra prova della circospezione e della minuziosa attenzione ai dettagli con cui Anceschi si muove.

La didattica, dunque, non viene mai messa da parte in nome del taglio saggistico che caratterizza il libro. La puntuale ricerca delle intersezioni tra sfera musicale e sfera artistica è infatti mossa dalla convinzione che questo itinerario possa riuscire utile alla comprensione più profonda dei fatti musicali nel contesto scolastico (ma non solo in questo). Si potrebbe aggiungere che è vero anche il contrario: il ricorso ad esempi musicali, infatti, può rendere più chiari alcuni passaggi della storia dell'arte (si pensi solo a Kandinsky, che esplicitamente propone parallelismi tra l'uno e l'altro ambito).

Il sottotitolo dunque — *Musica e Arti Visive a scuola* — rende ragione fino a un certo punto del contenuto del libro. La vocazione saggistica entra in costante contrappunto con le proposte didattiche e ne costituisce il concreto nutrimento. Si prenda ad esempio il capitolo in cui l'autrice si apre a un'altra relazione, quella con le parole; è il capitolo — per molti aspetti ricco di sorprese — sui titoli delle opere. Occasione per la studiosa di presentarci casi noti, ma anche del tutto inattesi, e soprattutto occasione per riflettere sulle diverse tipologie di titolo; come non vedere che il parallelo si riversa anche sullo spazio dell'arte del Novecento e di quella contemporanea?

Lo stesso vale per i «campi di intersezione», aree che Anceschi approfondisce per la loro possibile efficacia nell'azione didattica: il rapporto suono-colore, le analogie «costruttive», i rapporti spazio-temporali, i parallelismi nelle poetiche (e i relativi approfondimenti); all'interno di ciascuno di essi si presentano casi, episodi e opere che servono per così dire a puntellare le argomentazioni teoriche e, nello stesso tempo, a suggerire itinerari didattici. Le suggestioni sono tante e, per un non specialista, sorprendenti; un solo esempio: lo schema della fuga come modello per gli artisti contemporanei.

Ma, alla fine, il libro è soprattutto una continua critica, per quanto contenuta e misurata, alle discipline quando esse si rinserrano nei propri recinti e quando si costituiscono come campi chiusi e autosufficienti.

Claudio Franzoni

Introduzione

La scrittura di questo libro è stata caratterizzata da un andamento a spirale che ha sedimentato, negli anni, appunti e pensieri più volte interrotti, cancellati, ridiscussi, ampliati e lasciati riposare in attesa di nuove letture, esperienze e intuizioni. Il processo narra insieme l'instabilità e l'incompletezza di quanto si andrà a illustrare.

Il viaggio è iniziato più di quindici anni fa sui banchi di scuola frequentati come insegnante, dopo una frastagliata, intermittente ed empirica divagazione tra opere d'arte e opere musicali accompagnate da letture che ne giustificassero il contatto. Questo è un primo sistematico approdo, ma già se ne intravede una prosecuzione errante e un po' nomade, in continuità con gli esordi.

All'origine una necessità didattica tesa a sostanziare prospettive di lavoro interdisciplinare. Ci si chiedeva come individuare criteri di organizzazione della miriade di intersezioni occorse tra musica e pittura; come sistematizzare le relazioni interartistiche e come organizzare con rigore e consapevolezza i contenuti nel lavoro in classe.

Le difficoltà, già nel corso di quei primi avvicinamenti, si mostravano nella loro concretezza e si infittivano ogni qualvolta ci si inoltrava nella consultazione di testi che aprivano verso diramazioni diversificate. All'atto pratico di riconduzione delle analogie all'uno o all'altro ambito, ogni operazione sistematica pareva prima legittimarsi e poi perdere pregnanza, poiché cangianti erano i punti di osservazione, insicuri i metodi di approccio e variabili le modalità percettive di accostamento.

Nel 2012, infine, un'occasione imperdibile. L'opportunità di conseguire un dottorato di ricerca nel pieno di una maturità di vita e professionale ha permesso di porre in relazione approfondimenti di natura metodologica e didattica con la sistematizzazione rincorsa negli anni.¹

La gran parte dei contenuti del volume è tratta dalle cornici teoriche che hanno sostanziato lo studio, qui opportunamente ricontestualizzati per proporli secondo l'intento originario: quello di mettere a disposizione uno strumento di approfondimento e al contempo divulgativo a uso di tutti quegli insegnanti (di musica, di arte, di materie letterarie, in entrambi i rami della scuola secondaria) che desiderino scoprire con i loro studenti le prismatiche relazioni tra musica e arti visive.²

¹ Lo studio è stato seguito dai professori Marco Dallari e María Cecilia Jorquera, rispettivamente afferenti alle Università di Trento e di Siviglia.

² Le immagini e gli ascolti che danno concretezza alle relazioni sono contrassegnati con un asterisco (*) e sono disponibili sul sito www.oradimusica.eu (Musica Picta).

1. Quale Musica e quali Arti visive

Porre in relazione la Musica e le Arti Visive, cioè avvicinare l'orecchio e l'occhio, significa innanzitutto provare a comprendere quali oggetti siano racchiusi all'interno di questi «contenitori».

La locuzione Arti Visive deve probabilmente la sua diffusione al moltiplicarsi delle attività espressive attorno all'immagine: pittura, disegno (illustrazione, fumetto, grafica), incisione, scultura, architettura (arti plastiche), arte tessile, fotografia, cinema, a cui si aggiunge oggi anche l'ampio spettro dell'arte digitale e della videoarte. Queste attività mantengono tra loro un tratto di unitarietà: quello di presentarsi agli occhi del fruitore come prodotti compiuti.

La Musica, affidandosi alla mediazione dell'esecutore come teatro, danza e cinema, è invece annoverata tra le *Arti Performative*. Ma non vorremmo con questo proporre una digressione e suggerire un confronto tra Arti Visive e Arti Performative. Ci interessa invece non scomporre troppo il quadro concettuale e assumere la polarità tra Arti Visive e Musica secondo la consuetudine correntemente adottata in larga parte del mondo occidentale, che vede individuare il medesimo accostamento anche in altri idiomi: *Music and Visual Arts*; *Musique et Arts Visuels*, *Música y Artes Visuales*, *Musik und Bildende Kunst* (per quanto l'espressione tedesca allarghi il campo anche alle Arti Plastiche).

Porre attenzione alle denominazioni fa emergere un paio di rilevazioni da cui conseguono altrettante domande: la prima è il diverso utilizzo di genere, *singolare* per Musica e *plurale* per

Arti Visive; la seconda riguarda la collocazione del lemma «arte» solo a fianco dell'ambito visivo. Le domande che ne derivano sono pertanto le seguenti: possiamo affermare che è possibile ricondurre a un comune denominatore le diverse espressioni della Musica (*Arti Sonore?*) diversamente da quanto accade nelle Arti Visive? Secondo quesito: cosa esime la Musica dall'identificarsi tra le Arti?

Se prendiamo per buona l'usuale definizione di Arti Visive (o Arti Visuali) come qualunque forma artistica il cui manufatto sia un oggetto visibile, una delle ovvie ragioni della differenziazione di genere è la varietà dei materiali (e delle tecniche) con i quali l'opera artistica prende forma, in opposizione all'unicità del materiale (la vibrazione acustica) di cui la Musica si compone.

Sebbene anche in ambito musicologico (Dahlhaus e Eggebrecht, 1988) e etnomusicologico (Giannattasio, 1998) il dibattito sulla pluralità delle forme e dei generi abbia più di una volta condotto gli specialisti a parlare di Musiche, al plurale, è la sua identificazione al singolare che ne connota una precisa identità storico-culturale di «collettivo storico» (Dahlhaus e Eggebrecht, 1988), secondo tratti che anche in questa sede accogliamo: quelli relativi alla produzione colta, di area occidentale (in special modo europea), relativa ai secoli di maggiore documentazione (grosso modo dal Medioevo ai giorni nostri). Da qui si è sviluppato un dibattito orientato a discutere quale sia l'accezione plurale di musica in uso anche negli ambiti della formazione (Bianconi, 2006) che ha spesso portato una parte della musicologia italiana che si è accostata alle problematiche pedagogiche a definire quel «collettivo storico» come «musica d'arte», appellativo che noi non utilizzeremo per non incorrere in un'iperbolica tautologia (musica come «arte dei suoni d'arte») che anche Giannattasio sottolinea (1998, p. 41).

Per comprendere in che modo il termine «musica» non disperda comunque il suo carattere poliedrico, non è da dimenticare quale sia l'origine della parola, che dobbiamo tradizionalmente fare risalire alla *Mousiké* della classicità greca, e che sappiamo comprendesse — oltre all'arte dei suoni — anche la poesia, la danza e, in parte, la ginnastica. Si tratta dunque di un portato

storico che si trascina appresso, in termini di sintesi, ancora l'eco di una pluralità di attività performative. La Musica, pur in un'accezione più raccolta, può ancora rappresentare esperienza diversificata e composita.

L'utilizzo del lemma al singolare ci aiuta anche a rispondere al secondo quesito: cosa autorizza la Musica a non farsi affiancare dalla qualifica di Arte? Prova di nuovo a spiegarcelo l'etnomusicologia. In *The anthropology of music* (1964), Alan P. Merriam illustra come il concetto di Musica al singolare porti con sé quello di Estetica (per gli americani, dice Merriam, applicabile solo a un particolare tipo di musica, cioè quella occidentale). Il rapporto dell'opera artistica con la dimensione estetica si definisce, nella società occidentale, attraverso sei fattori: il fattore di *distanza psichica* (la capacità di distanziarsi dalla musica e di esaminarla); la *manipolazione della forma per il piacere della forma*; *l'attribuzione alla musica di qualità che producono emozioni*; *l'attribuzione di bellezza al processo o al prodotto artistico*; *l'intento di creare qualcosa di estetico*; la *presenza di una filosofia estetica* (punto che, in definitiva, riassume i precedenti).¹

Questa sorta di implicito binomio tra Musica ed Estetica (implicito tuttavia solo a partire dalla nascita ufficiale — con Baumgarten — dell'estetica quale categoria filosofica), fa sì che venga ufficializzata la sua inclusione nell'ambito delle Belle Arti (Batteux, 1746). La Musica, come attività di natura *estetica*, comporta conseguentemente una rilevanza artistica. L'equazione autorizzerebbe a evitare ancora una tautologia che deriverebbe dal qualificare la Musica come Arte Musicale.

L'aggiunta di una considerazione sulla natura antropologica dell'espressione musicale motiva ulteriormente una sua autonomia dall'attributo. La Musica, come fenomeno intimamente legato a una dimensione simbolica capace di rappresentare altre cose, come attività che consente una diretta conoscenza ed esperienza del mondo e che accompagna in varie culture lo svolgersi delle azioni più comuni («la musica non è una cosa che

¹ Merriam, 1964/2004, pp. 258-274.

ci capita: è una cosa che facciamo ed è ciò che *ne* facciamo»², si spoglia della sua qualifica artistica (talvolta elitaria) per costituire l'esperienza del quotidiano.

A partire dalle consuetudini manifestate dal linguaggio comune registriamo l'espressione di una coscienza collettiva che riconosce nell'Arte le opere dell'uomo che si offrono alla vista e di cui siamo in particolare ricettori, e nella Musica, un'esperienza uditiva che si caratterizza per una partecipazione maggiormente «immersiva», emotivamente più pronunciata. La mancanza dell'attributo artistico non è solo una pigrizia linguistica, ma rivela una coscienza culturale più profonda che ha avuto decisive influenze anche nei contesti educativi, qualificando in modo sostanzialmente diverso gli statuti disciplinari della Musica e dell'Arte nei diversi ordini scolastici. Non è improprio riflettere sulla presenza capillare della Musica nel solo segmento della scuola dell'obbligo e una presenza dell'Arte (in particolare la *Storia* dell'Arte) più diffusa. Sulla definizione dello statuto della disciplina musicale pesano tutte quelle sedimentazioni sociali e culturali che hanno guardato a questa espressione in modo duplice: da un lato come razionale incarnazione dell'armonia del cosmo di derivazione pitagorica e dunque come disciplina a grande valenza astratta, teorica e conoscitiva; dall'altro come esperienza pratica, manualmente esperita, veicolante sentimenti variabili e per questo di bassa levatura. Fubini (1976) documenta come già nel Settecento queste due grandi linee di pensiero fossero bene interpretate da Rameau e Rousseau. Del resto, come ha dibattuto Goodson (2003), la posizione di una disciplina nel curriculum scolastico riflette sempre la sua evoluzione storico-sociale.

Nel corso del volume, in accordo con gran parte dei saggi consultati e assunti quale guida, ci si orienterà in prevalenza sulle relazioni costruite tra la musica colta occidentale e le espressioni artistiche che l'hanno affiancata, con particolare riferimento alla pittura. Sarà tuttavia utile mantenere uno sguardo di maggiore ampiezza per illustrare la prospettiva di

² Cook, 2005, p. IX.

sviluppo storico-cronologico che sfocia nelle interazioni costruite tra i secoli XIX e XX, momento che ritrarremo nel dettaglio e in cui la commistione dei linguaggi mira a un coinvolgimento più fitto nelle relazioni e meno definito nei generi. Per quanto riguarda i limiti geografici, nel corso della ricognizione bibliografica si sono incontrati saggi e approfondimenti che si spingono oltre i confini del mondo occidentale. Queste prospettive sembrano però ancora agli esordi e di conseguenza non integrate con organicità in un sistema di studi coerente.³ Per questo sono state toccate solo tangenzialmente.

In un'ottica di ricaduta didattica di quanto si andrà a illustrare, tali limitazioni trovano ulteriore ragion d'essere in considerazione di una loro spendibilità sul piano operativo. È infatti diffusa consuetudine, quanto meno nella scuola italiana, che sia l'ambito pittorico a essere maggiormente indagato, piuttosto che quello delle arti plastiche. Pur considerando con rammarico la carenza nei contesti formativi di esperienze di conoscenza e di produzione creativa in una dimensione più dichiaratamente plastica e architettonica, la maggiore centralità che si conferirà all'ambito pittorico e a quello della musica colta occidentale consentirà di selezionare ambiti di contenuto maggiormente inerenti alle pratiche in uso.

³ Beatrice, 2010; Cugny, 2010; Journeau, 2011; Triki, 2011.

10. Interferenze e sovrapposizioni dei concetti di spazio e tempo

*Gli dèi scelsero la musica per misurare il tempo.
[...] La musica racchiude in sé le segrete possibilità
di catalogare il tempo, e di renderlo in qualche
misura percettibile alle limitate risorse umane [...]*

(Ruffini, 2008, p. 307)

Questa seducente immagine ci pone di fronte alla certezza che l'articolazione dei suoni sia inesorabilmente da cogliersi nel corso del suo deflusso temporale, come una «scrittura» del tempo (Imberty, 1990). L'idealismo tedesco, con Friedrich Schelling, aveva individuato nell'ordinamento temporale della musica uno dei principi universali dell'arte e dell'universo: il ritmo originale.¹

Alcuni decenni prima nel 1766, il filosofo tedesco Gotthold Ephraim Lessing aveva operato la divisione tra arti del tempo e arti dello spazio. Sono raccolte nel *Laocoonte* alcune delle affermazioni inappellabili con le quali si stabiliscono: la rinuncia totale da parte della pittura alla categoria del tempo;

¹ Llopart, 2010. L'idea di linearità dell'ascolto e di simultaneità della visione potrebbe sembrare contrastante con un celebre assunto di McLuhan che afferma, al contrario, come l'audizione sia simultanea e la visione, invece, successiva (McLuhan, 1977, p. 32). Per chiarezza è bene precisare come McLuhan assuma questa prospettiva in relazione al linguaggio orale e scritto e non — come qui si focalizza — relativamente a espressioni di natura non verbale, artisticamente connotate.

la divisione tra «cose» o «corpi» e «azioni» (le prime da collocare nello spazio, le ultime da svolgere nel tempo); l'inammissibilità della riunione in uno stesso quadro di «epoche diverse» e la denuncia dell'«invasione del pittore nella giurisdizione del poeta» (Lessing, 1766/1833, p. 115).

Sono dunque da considerarsi tentativi fallaci di ricongiunzione di spazio e tempo quelli che precedettero la netta demarcazione del *Laocoonte* e che possiamo riconoscere già in Boezio, sotto forma di azzardata astrazione concettuale. La proporzione numerica generatrice della musica e l'idea tutta virtuale di una musica delle sfere inudibile, persa tra gli astri, riassume già in sé una concezione inscindibile spazio-temporale.

Lessing, al tempo, non si era esplicitamente preoccupato della musica. Ci aveva pensato il contemporaneo Rousseau, affermando che «[...] ogni senso ha il campo che gli è proprio. Il campo della musica è il tempo, quello della pittura è lo spazio».² Dubbi sulla capacità di interferenza delle due nozioni permangono anche nelle idee simboliste per le quali tendere alla fusione delle arti è comunque ideale dichiarato. Nel 1890 Maeterlinck aveva avuto modo di sottolineare che «molti dei nostri sensi percepiscono lo Spazio, nessuno percepisce il Tempo».³ E questo avveniva in un momento in cui l'*immobilità dell'istante*, la «fenomenologia dell'immediato», assurgeva a nuova concezione del tempo pittorico e musicale.⁴

La netta separazione di questi domini è una delle ragioni per le quali Musica e Arti Visive sono entrate in una relazione simbiotica solo a partire dal momento in cui si sono andati offuscando i confini di queste categorie. La temporalità della musica, carattere immateriale e qualità ulteriore che la qualifica come arte astratta per antonomasia, rappresenta per la pittura la ricerca di una «quarta dimensione» e spinge a rompere i limiti dei mezzi pittorici. Kandinsky, per il passaggio definitivo

² Citazione in Junod, 2006, p. 35. Traduzione a mia cura.

³ Citazione in Fleury, 1996, p. 210. Traduzione a mia cura.

⁴ Jankélévitch in Jarocinski, 1980, p. XIV.

all'astratto, individua proprio nel tempo l'elemento decisivo da inserire nella pittura.

Per osservare più da vicino l'inizio di questa dissoluzione dobbiamo partire, una volta ancora, da Wagner.

Ci convincono le osservazioni di Michel Imberty nel momento in cui colloca la forma wagneriana all'interno di un tempo virtuale. «Forma molteplice, che risiede sempre nel rinviare ciò che si sente in una lettura lineare, a qualcosa d'altro che non si realizzerà forse completamente mai».⁵ Per Imberty, gli effetti di un divenire senza fine della modulazione continua e dei reiterati giochi cromatici mascherano oltre misura la struttura tonale e fanno tendere la nostra percezione verso un'attesa infinitamente prolungata. La dilatazione temporale è contestualmente anche stasi indefinita. Un ossimoro sembra ben interpretare questa dimensione percettiva, se si pensa anche alla durata inusitata delle opere wagneriane: una sorta di immobilità all'interno di un fluttuare infinito. Salvatore Sciarrino ce lo presenta come un mondo «statico, veramente senza tempo».⁶

Facciamoci accompagnare proprio da Sciarrino nell'ascolto del *Prologo** tratto da *Loro del Reno* (1854).⁷

Un suono, il più basso, dura teoricamente quanto tutto il Prologo e fa da orizzonte o da fondo alla nostra percezione. In un certo senso, il flusso si sta muovendo dentro questo suono, e noi viaggiamo dentro di esso. La dimensione spaziale della musica è divenuta qui incontenibile. La musica rimane immobile pur compiendo un percorso dalle durate lunghissime alle più brevi, cioè da poca animazione a molta. Elementi ascendenti si inarcano. Inizialmente passano così lenti che percepiamo le loro articolazioni interne e non tanto la loro globalità. Proprio all'ultimo è riservato l'incalzare delle scale veloci che percepia-

⁵ Imberty, 1990, p. 223.

⁶ Sciarrino, 1998, p. 32.

⁷ La direzione di Daniel Barenboim in un allestimento al Festspiele di Bayreuth ben evidenzia la statica spazialità della musica.

mo come getti di suono colorato. Stabile la divisione in famiglie dell'orchestra nelle rispettive funzioni. L'apparato tematico è retto dai fiati. Il tutto viene immerso in una schiuma, o nebbia, sempre più fitta, suonata dagli archi (Sciarrino, 1998, pp. 32 e 35).

Wagner, del resto, era ben consapevole dell'eterno dilemma tra spazio e tempo, come ci conferma la celebre affermazione contenuta nel *Parsifal* nella prima scena dell'atto I in cui il cavaliere Gurnemanz dice: «zum Raum wird hier die Zeit», il tempo qui diventa spazio.

Con Wagner assistiamo dunque a un rinnovamento deciso della concezione del tempo musicale che anche Baudelaire, rifiutando l'opposizione lessinghiana, coglie, descrivendola portatrice di una straordinaria capacità di dipingere spazio e profondità.⁸ Quasi che la musica perda, per mezzo di un utilizzo sapiente delle proprie tecniche discorsive, quella dimensione di linearità e di progressione in avanti, determinante per la sua esistenza sino a quel momento. Per dirla con maggiore enfasi evocativa: «Quando la musica — che è tempo, vibrazione, evento, atto, dispersione nel presente — tace, allora la dimensione spaziale prende il sopravvento e si modella in forme, si gonfia in volumi, s'ammanta di colori, s'accende di luci, distendendosi in un proprio ordine immutabile».⁹

A partire dalle nuove concezioni wagneriane ci si muove decisamente verso la demolizione del «muro». Entrambe le arti escono dai propri statuti e si va verso la definizione di una temporalizzazione della pittura e di una spazializzazione della musica.

Benché l'opposizione o — al contrario — la fusione dei due concetti sia il frutto di una percezione storicamente orientata, vi sono ragioni ricorrenti che propongono lo sgretolamento delle barriere. Tra le più frequenti vi è il fatto che la musica si muove nello spazio e che — almeno per quanto riguarda

⁸ Morton e Schmunk, 2000.

⁹ Pessina, 2011, p. 35.

la tradizione colta — si «spazializza» in partitura (sappiamo quale sia l'incidenza della visione «in piano» sulla carta per la sua concezione e composizione); oppure, guardando alla pittura, la constatazione del fatto che la contemplazione di un quadro non sia mai istantanea, ma si articoli nel tempo, secondo corsi e ricorsi soggettivi. «La spazialità assoluta appesa alla parete si può percepire soltanto in una continuità temporale»¹⁰ sosteneva Adorno, mentre Klee scriveva che «l'occhio si muove sul quadro come un animale che pascoli».¹¹ Con questo Klee metteva in evidenza la fallacia delle intenzioni di Lessing definendole una «Illusione sapiente. Poiché anche lo spazio è una nozione temporale. Il fattore del tempo interviene nel momento in cui un punto entra in movimento e diventa linea. Analogamente a quando una linea, spostandosi, genera una superficie».¹²

Gran parte dell'opera teorica e pittorica di Kandinsky verterà infatti attorno alla proiezione temporale di punto e linea. Per Kandinsky la linea è l'evoluzione nel tempo di un punto che ne determina, a lungo andare, anche la superficie. Linea melodica e linea grafica svolgono allo stesso tempo un'attività di natura sia spaziale che temporale.

Boulez insisterà moltissimo nel dare ordine alle disquisizioni su spazio e tempo, soprattutto a partire dallo studio dell'opera di Klee. In tabella 10.1 sono riassunte le caratteristiche percettive che si attivano nella visione di un quadro o all'ascolto di una musica.

Questi elementi, insieme ad altre osservazioni (come quelle relative alle tecniche di preparazione dello sfondo del quadro di Klee *Rifugio*, del 1930, concepito «per offrire all'occhio fluttuante una molteplicità di aspetti»),¹³ porteranno Boulez a proporre anche all'orecchio ciò che può sollecitare insieme la mobilità e la fissità.

¹⁰ Adorno, 1965/2004, p. 306.

¹¹ Klee in Wolff, 1968, p. 151.

¹² Klee, 1956/2013, p. 37. Traduzione a mia cura.

¹³ Boulez, 1990, p. 163.

TABELLA 10.1
**Processi percettivi alla visione di un quadro
 e all'ascolto di una musica**

Percezione di un quadro	Percezione di una musica
Percezione globale (che è una percezione «reale» a differenza di una percezione «virtuale» quando si è condotti a isolare i particolari)	Percezione dell'istante e del rapporto tra un istante e l'altro; la percezione globale avviene solo al termine dell'ascolto, ma permane un «ascolto virtuale» a causa dell'impossibilità di cogliere a «colpo d'occhio» l'insieme
A discrezione di chi guarda (tempo soggettivo)	Tempo imposto dallo svolgimento temporale dell'esecuzione (tempo oggettivo) ¹⁴
Direzionalità plurima e ricorsiva	Direzionalità a «senso unico»
Dimensione temporale data dal tempo di fruizione necessario e dal tempo richiesto per l'elaborazione dell'opera ¹⁵	Dimensione spaziale data dalla sua collocazione in partitura e dallo spazio articolatorio del ritmo (andamento lento e trame rarefatte = spazio vuoto; andamento veloce e trame serrate = spazi densi)

Al di là delle singole figure d'artista, tra le quali Klee impersonerà il tentativo massimo d'inversione vedendo nella pittura un'arte temporale e nella musica un'arte dello spazio, la ricerca dell'unione delle due categorie assume intento poetico e filosofico anche per diversi movimenti artistici. Sarà così per il Cubismo, con la rifrazione dello spazio e la coesistenza di più punti di vista («far passare la pittura nella *mobilità* del tempo» affermava il

¹⁴ Boulez, 1990, p. 108. «Lo sguardo del fruitore che scopre via via tutti i dettagli, conferisce del rilievo, dello spazio, dello spessore temporale al quadro [...] A differenza del musicista interprete che reinventa ogni volta il tempo e la vita della partitura» (Pistone, 2010, p. 49; traduzione a mia cura). «L'esecuzione — soggetta com'è all'impetoso avanzare delle lancette dell'orologio — rappresenta lo sforzo costante di far coesistere il tempo soggettivo con il tempo oggettivo» (Barenboim, 2012, pp. 18-19).

¹⁵ La tela del pittore è la ricomposizione, sintetica, di strati passati nel tempo. «Un quadro potrà mai nascere in una sola volta? Certo che no! Si costruisce pezzo per pezzo, non diversamente da come accade per una casa» (Klee, 1956/2013, p. 37; traduzione a mia cura).

pittore cubista Albert Gleizes);¹⁶ per il Futurismo e il Vorticismo, mediante la dinamizzazione dello spazio (*Simultaneità di spazio e tempo* è il titolo di un'opera del futurista Enrico Prampolini del 1935); per il Sincromismo e l'Orfismo, dove sarà la combinazione di forma e colore a interpretare l'energia motoria.¹⁷

Klee attribuirà all'emulazione della temporalità della musica l'emancipazione delle arti visive dal figurativo, ma il suo azzardo si spingerà oltre nel dichiarare la superiorità temporale della pittura su quella della musica. Con la teorizzazione di una «pittura polifonica» darà concretezza alla coesistenza tra spazio e tempo: «La pittura polifonica è superiore alla musica nel senso che l'elemento temporale è piuttosto un dato spaziale».¹⁸

Ma come avviene, sul piano delle tecniche artistiche, la trasformazione di spazio in tempo e viceversa? Attraverso quali strategie pittori e musicisti compiono questo intento?

Illustrando i processi in termini generali e introduttivi possiamo dire che in ambito visivo le tecniche di temporalizzazione adottano la disintegrazione dello spazio pittorico, la frammentazione dell'oggetto, l'incremento del dinamismo e dell'autonomia di colore, forma e linea. Nel campo musicale, alcune tra le modalità più utilizzate per connotare spazialmente il suono saranno: la frantumazione del tempo; la dilatazione delle figure musicali e dello spettro timbrico; la combinazione di varie fonti sonore collocate in diversi punti dello spazio. Osserviamo queste tecniche più nel dettaglio.

La «staticità» mobile

La definizione di «staticità mobile» è del musicologo francese Serge Gut che la utilizza per illustrare l'evoluzione temporale della musica di Debussy.¹⁹ Anche Adorno l'aveva qualificata

¹⁶ Citazione in Bosseur, 2006, p. 68. Traduzione a mia cura.

¹⁷ Si veda anche Sabatier, 1995; Bosseur, 2008; Lombardi, 1996; von Maur, 1999.

¹⁸ Klee, 1956/2013, p. 41. Traduzione a mia cura.

¹⁹ Citazione in Fleury, 1996, p. 222.

come «sottratta al flusso temporale, statica, spaziale».²⁰ La poetica dell'*istante sospeso* è tra i tratti che accomuna Impressionismo e Simbolismo coinvolgendo l'ambito pittorico, musicale e letterario. Molte delle qualità statiche della pittura impressionista prendono corpo attraverso la volontà di catturare la realtà sensibile nella fugacità dell'istante. Lo studio infinitesimale dei giochi di luce e di colore che si costruiscono sulla tela creano l'illusione di un movimento, ma si tratta di un movimento immobile, che coglie l'immediatezza di un istante.

La medesima resa di staticità è possibile percepirla nella musica del periodo impressionista che adotta una concezione del tempo «orientalista». In Debussy (figura 10.1) soprattutto, e in altri autori contemporanei, l'utilizzo di precise procedure di conduzione del suono è da ricondurre all'intenzione di fermare l'attimo e di colorarlo di rifrazioni sensoriali plurime. Si ricorre all'uso di «cadenze statiche», che privilegiano successioni modali; di «dissonanze fuse», cioè prolungamenti infiniti delle dissonanze e tendenze a eludere la loro risoluzione (una sorta di *tempo ciclico*); di scale per toni interi, scale pentatoniche e modali, la cui mancanza di poli attrattivi conferisce un minor movimento; di movimenti paralleli di accordi stabili (quinte, quarte, accordi perfetti con note aggiunte) che creano l'impressione percettiva di fissità di movimento pur nella variabilità coloristica dell'immagine sonora.²¹



Fig.10.1 Claude Debussy, *La cathédrale engloutie** (1910), battute 1-3, accordi paralleli.

²⁰ Citazione in Bosseur, 1999, p. 173; 2006, p. 164.

²¹ Per il dettaglio sulle tecniche compositive si veda Fleury, 1996, pp. 207-248.