

ARTE

a cura di Andrea Muzzi

Musica e Arti figurative. Rinascimento e Novecento, a cura di Mario Ruffini e Gerhard Wolf, Venezia, Marsilio 2008, pp. 450, € 80,00.

Che cosa può provocare un cambiamento radicale nella vita di una persona dedita alla creatività? Un viaggio potrebbe rispondere uno storico dell'arte. Ma per Vasily Kandinskij senza dubbio quel 'qualcosa' fu la necessità impellente di un confronto profondo fra la musica e la pittura e quindi l'emancipazione di quest'ultima dalla rappresentazione: in *Über das Geistige in der Kunst*, Kandinskij precisa, infatti, il cammino che la pittura, ma in genere l'arte, deve seguire: un utilizzo consapevole dei propri mezzi specifici – colore e forma – in grado di esprimere il vivente. Lo spirituale nell'arte, l'interiorità saranno raggiunti grazie a un disancoramento del mero valore rappresentativo [Dartellungswert], che ha reso la pittura «superficiale, ancillare rispetto alla datità naturale, all'oggetto». Ecco quanto scrive a proposito Luca Farulli nell'intervento (p. 49) dal titolo *Colori e suoni: Goethe, Kandinskij, Webern*, intervento all'interno del cospicuo volume, inserito nella Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz Max-Planck-Institut, diretta da Alessandro Nova e Gerhard Wolf, dedicato all'omonimo convegno svoltosi allo stesso Kunsthistorisches Institut a Firenze fra il 27 e il 29 maggio 2005 e celebrante il 65° compleanno dello storico dell'arte Max Seidel – direttore emerito della stessa istituzione – che ha il merito di aver fortemente 'compromesso' l'attività scientifica con ricerche musicali, affidandole alla responsabilità di Mario Ruffini. Il caso di Kandinskij, che ho preso come punto di partenza del discorso, ma che non è il centro degli argomenti affrontati, è comunque il culmine storico di tali relazioni che nel primo Novecento – le «corrispondenze costruttive» di cui si parla nel risvolto della copertina – esplodono nella comune ricerca di un disancoramento dalle forme della Tradizione: il dipinto eseguito nel 1909 da František Kupka (*I tasti del pianoforte/Il lago*) scelto come immagine della copertina è un'altra estimonianza della stessa congiuntura storica.

Per qualsiasi comparazione fra Musica e Arti visive, e ricerca di specificità, è utile premessa una considerazione di fondo che riguarda l'attinenza delle Arti figurative allo Spazio – e al Silenzio aggiungerei –, e della Musica al Tempo. Bisogna osservare però che il ragionamento ha un viceversa: per la Musica esiste uno Spazio, se consideriamo la dilatazione ambientale (ciò che in effetti è misurato dall'acustica, il buon modo di propagarsi della musica in un ambiente); a questo proposito non bisogna trascurare il fatto che la musica è l'unica 'espressione' che penetra fisicamente colui che la percepisce. D'altra

parte esiste nelle arti figurative un ‘tempo prevedibile’ di lettura, misurabile attraverso l’abbondanza e la varietà degli elementi (la ‘copia’ e la ‘varietas’ albertiana), l’elenco dei particolari da osservare, come all’opposto esiste la ricerca di un effetto immediato, come ben sapevano i maestri del Barocco – in particolare della decorazione settecentesca. Il Tempo connesso all’arte figurativa sfugge spesso alla analisi di molti degustatori occasionali della pittura e della scultura: l’osservazione di un dipinto di Memling o di Rogier van der Weiden prevede necessariamente un tempo lungo di osservazione che un capolavoro di Mattia Preti, ad esempio, elude programmaticamente. Il discorso è comunque piuttosto complesso e riporta al punto di partenza, ovvero a quella particolarità dell’immagine, negata alla Musica, di comunicare i suoi componenti ‘anche’ in una visione immediata, complessiva, che poi in un secondo momento richiede quel tempo di osservazione che abbiamo prima notato: l’ignoranza di questa complessità fra Arti figurative e Tempo è forse una delle deprecabili cause della fortuna di massa dell’arte e quindi dei musei. Lasciamo però queste riflessioni e torniamo al nostro volume: la struttura degli interventi contenuti negli Atti, al di là delle due colte testimonianze *sui generis* di Mina Gregori (*Cantatrici, pittori, eroine. Da Maria Callas a Checca Costa, un percorso personale*) e di Jörg Traeger (*Musik und bildende Kunst. Vom Mittelalter zur Moderne: Versuch einer Problemskizze*), esprime limpidamente l’assunto del titolo del Convegno: una prima parte con le “Arti parallele”; una seconda sul Rinascimento; una terza sul Novecento tra Tradizioni e Rivoluzioni; una quarta di collegamento storico e di riprova con i «segni matematici da Bach al Novecento». In ogni caso, trasversalmente a tali divisioni, e contenitori, credo si collochino raffinati interventi sulla iconografia musicale (ad esempio Sybille Ebert-Schifferer, *Harmonie als Wunschbild. Überlegungen zum Musenzycclus in Carpi*, e Romano Silva, *Musica e pittura fra innovazione e tradizione a Ferrara nella prima metà del Cinquecento*), ovvero sulle arti figurative che hanno come soggetto la musica, o che addirittura costituiscono occasionalmente il ‘rivestimento’ di uno strumento musicale (Pier Paolo Donati, *Siena 1483. Guidoccio Cozzarelli: Le chiudende de gli orghani a similitudine de gli orghani propri*) un affascinante filone, gravido di possibilità di scoperta, che può però rischiare di assorbire completamente il parallelo fra Arti figurative e Musica (vedi le giuste indicazioni nella premessa di Wolf che riguardano sia l’iconografia musicale che gli elementi pittoreschi in musica), e tutto il mondo delle descrizioni verbali in cui i due mondi espressivi possono vicendevolmente incontrarsi. Trovo inoltre suggestivo, ma per me difficilmente risolvibile, il discorso affrontato da Ruffini, insieme a molto altro, nella complessa introduzione (*Arti figurative e musica*), sulle comparazioni storico-geografiche fra Musica e Arti figurative: ad esempio il riferimento bivalente all’esattezza dei fiorentini e ai colori umbri e veneziani, che introduce un

affascinante caleidoscopio di osservazioni di carattere storico-letterario, credo comunque attinente di più alla fortuna che certe qualità hanno avuto nella trattatistica delle rispettive discipline.

Non è possibile in questa sede ricordare adeguatamente tutti gli interventi del volume: per la parte più strettamente legata a problemi di carattere musicali, senza negare ulteriori possibilità di sovrapposizione, si rimanda al settore della nostra rubrica dedicata alla Musica e curata da Eleonora Negri. Ricordiamo intanto, senza minima pretesa di riassumerlo, quello di Quirino Principe (*Parlare e lacrimar vedrai insieme. Analogie strutturali tra musica e arti visive*) dove si imposta la questione parlando problematicamente (p. 3) della «tendenza della musica a invadere il campo della pittura», e più avanti di come «la temporalità della musica tende ad assimilare il tempo, a dominarlo» – come del resto si evoca la definizione di Lessing secondo la quale «Sarebbero invece arti “romantiche”... la poesia, la musica, la danza, le cui invenzioni procedono nel tempo, scandite e ritmate da attese, preannunci, pause, colpi di scena, reminiscenze, nostalgici richiami, strutture cicliche» contro la classicità delle arti visive i cui prodotti dovrebbero essere apprezzati «mediante una percezione simultanea di tutti i loro dettagli». Sulla falsariga di questi stimoli voglio osservare quanto è provocatorio il salto di qualità specifica che avvertiamo in una musica usata per qualche motivo di sottofondo, che invade quindi lo spazio in cui ci aggiriamo, e della pittura ‘decorativa’, quella cioè che ci accompagna nel procedere del Tempo senza tenerci occupati necessariamente nella osservazione, che viene vista ma non guardata, come ben sapevano tanti autori del Settecento per i quali i colori dovevano principalmente pulsare nel passaggio di un corridoio o di un salone... Non possiamo poi tralasciare la definizione che Principe dà di analogia: «il giusto e desiderabile rapporto tra i due termini la cui struttura è posta a confronto».

Nell’analisi che conduce Ruffini del ciclo di Arezzo di Piero della Francesca (*La matematica tra arti figurative e musica: Piero della Francesca e Luigi Dallapiccola*), stimolante è l’interesse che l’autore riserva alla sequenza delle scene rappresentate alla luce di speculazioni musicali («in particolar modo dodecafoniche»). Il mondo in cui ci si addentra è per l’amatore della storia dell’arte (sia professionista che dilettante) piuttosto ricco di aperture. Chi mai non è rimasto stupito dall’ordine ‘segreto’ in cui sono disposte le scene dei più significativi cicli figurativi? Così troviamo strutture rapportabili a procedimenti contrappuntistici o armonici nei cicli pittorici della antica basilica di San Pietro o definibili «spaziale a matassa» negli affreschi di Simone Martini nella cappella di San Martino ad Assisi. La struttura (sequenza) adottata da Piero è ben diversa dalle altre già molto complesse, e l’«imperturbabilità dei personaggi di Piero» sembra premessa figurativa del linguaggio seriale in musica. Credo che qui sia evidente l’uso che un moderno fa delle scelte di

Piero. Questo succede spesso nei confronti fra arti diverse e più ancora avviene fra epoche lontane: è spesso chiaro che la Modernità usa il passato se è ricco di possibilità di interpretazione, visto che l'apertura al 'riuso' dell'opera d'arte per alcuni ne definisce il valore stesso. In questo contesto altra suggestione proviene dal significato assegnato all'uso dei cartoni rovesciati, cioè quella pratica che risparmia materiale di bottega durante l'esecuzione di opere complesse. Questo modo di operare, teso alla ripetizione variata di forme precostituite, di solito sottolinea negli artisti, come ad esempio Perugino e Fra Bartolomeo, la volontà di uniformarsi ad un modello elevato, ed è una prassi legata ad un mondo intellettuale centrato sulla rigidità religiosa. Ritornando alla struttura delle storie di Piero, insieme a Ruffini troviamo valori profondamente ancorati al ritmo della prospettiva e della Geometria, valori effettivamente leggibili da qualunque parte inizi la lettura. Certo resta il fatto che «non esiste comunque alcun documento che indichi in Dallapiccola – come afferma lo studioso – la volontà di riprodurre nella sua opera [...] la struttura del ciclo pittorico. La nostra analisi è una proiezione dal rapporto invece diretto e profondissimo fra i *Due Studi/Due Pezzi per orchestra* e le due specifiche scene *Saba/Salomone - Eraclio/Cosroe*, per le quali quelle musiche furono espressamente pensate». La risoluzione la troviamo giustamente nel resto del contributo: l'attività stessa di Piero, studioso e trattatista, è testimonianza della ricerca di un ordine e di una astrazione che eserciterà fascino su coloro che lo ameranno. E non possiamo fare a meno di pensare a Seurat che nel grande artista rinascimentale ritrovava un modello di luce e di rigidità scientifica.