

VEDERE LA MUSICA

L'arte dal Simbolismo alle avanguardie

Rovigo, Palazzo Roverella

26 aprile - 4 luglio 2021

Approfondimento del curatore, Prof. Paolo Bolpagni

Il tema dei rapporti tra la musica e le arti visive nell'età contemporanea ha conosciuto negli ultimi decenni una rinnovata fortuna critica e storiografica, ma non è stato oggetto di mostre importanti, in grado di presentare la questione nei suoi aspetti fondamentali.

L'autentico punto di partenza per una trattazione ampia, organica e ordinata dell'argomento va individuato nella grande antologica curata da Karin von Maur nel 1985 alla Staatsgalerie di Stoccarda *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts (Il suono delle immagini. La musica nell'arte del XX secolo)*. Da allora, sono mancate occasioni espositive che facessero il punto sul tema in maniera larga e complessiva; anche *Analogías musicales*, svoltasi nel 2003 alla Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, trattava soltanto di Vasilij Kandinskij e dei suoi contemporanei.

È giunto il momento di dedicare una mostra di vasto respiro alle molteplici relazioni tra le arti visive e la musica dalla stagione simbolista agli anni Venti-Trenta del Novecento, articolata in maniera chiara, in senso cronologico, dando ampio spazio ai movimenti che si sono succeduti, in particolare alle avanguardie storiche, dal Cubismo fino al Surrealismo.

Il periodo individuato riveste una speciale importanza in quest'ambito. Dapprima, durante l'epoca del Simbolismo, si assiste all'affermarsi del fenomeno del wagnerismo, che vede fiorire in tutta Europa un fortunatissimo filone artistico che si ispira esplicitamente – sotto il profilo iconografico, tematico, espressivo e teorico – all'opera e alle dottrine estetiche del grande compositore tedesco: pensiamo a Hans Makart, Gabriel von Max, Henri Fantin-Latour, Jean Delville, Aubrey Beardsley, Rogelio de Egusquiza, Mariano Fortuny. La ripresa figurativa dei miti nibelungici, della leggenda di Tristano e Isotta e di motivi e personaggi tratti dall'epopea del Gral costituisce un aspetto basilare di questa tendenza, non di rado denso anche di implicazioni esoteriche e teosofiche. Tuttavia, sarà nella tensione verso il *Gesamtkunstwerk* ("opera d'arte totale") che l'eredità wagneriana rivelerà maggiormente la sua fecondità, esercitando un influsso intenso e rilevante sulla pittura coeva e successiva.

A partire dal primo decennio del Novecento, però, la riscoperta di Johann Sebastian Bach e il fascino esercitato dal nitore compositivo e dalla purezza dei suoi contrappunti vengono via via a sostituirsi al modello wagneriano, non solamente in campo musicale. Infatti la crescente rinuncia, da parte degli artisti della visualità, a ricercare un nesso con il mondo oggettuale e il parallelo cammino in direzione dell'astrattismo troveranno riscontro nell'aspirazione della pittura a raggiungere l'immaterialità e la non-referenzialità delle fughe di Bach, alluse, non a caso, nei titoli delle opere di Vasilij Kandinskij, Paul Klee, František Kupka, August Macke e di molti altri.

Del resto, se è vero che il wagnerismo non esaurisce comunque la questione per quanto concerne l'età simbolista (si pensi a Fernand Khnopff con *Ascoltando Schumann*, a Paul Ranson con *L'Initiation à la musique*, a Camille Claudel con il bronzo *La Valse*, a Gaetano Previati con il *Notturmo, La danza e L'Eroica*, a Plinio Nomellini con la *Sinfonia della luna* etc.), così, nel periodo delle avanguardie storiche, esistono diverse modalità secondo le quali l'elemento musicale fu assunto nelle arti visive o le influenzò.

Peraltro, qualche anno prima dell'esplosione degli "ismi", la Secessione viennese conobbe un momento fondamentale di fusione delle diverse manifestazioni espressive nella mostra dedicata a Ludwig van Beethoven che si svolse nel 1902 nel palazzo costruito da Joseph Maria Olbrich, che aveva come fulcri il ritratto policromo a figura intera del compositore realizzato da Max Klinger e il celebre *Fregio* di Gustav Klimt, che rappresentò in forme allegoriche il cammino dell'uomo dal dolore al soddisfacimento del proprio anelito alla felicità, in un tentativo di trasporre simbolicamente in termini visivi alcuni nuclei tematici dell'ultimo movimento della *Nona sinfonia* di Beethoven.

Poco dopo sarebbero arrivate le avanguardie. Nel Cubismo emerge, nell'ambito di indagine che ci siamo dati, l'evidente orientamento dei pittori – in particolare di Pablo Picasso e Georges Braque nella loro fase "analitica" e poi in quella "sintetica" – a prediligere come temi di partenza delle loro opere gli strumenti musicali (violini, chitarre, mandolini...), scelti forse perché, formando mediante vibrazioni d'aria un *continuum* di "configurazioni scomposte", trascendono l'oggetto e rimandano in maniera intuitiva alla sua dissoluzione, oltre a introdurre nella pittura la dimensione del tempo, che è quella tipicamente associata alla musica.

Se nell'Espressionismo di "Die Brücke" la questione non è tra le più rilevanti, e in quello francese dei *Fauves* domina piuttosto il riferimento alla danza (basti pensare a Henri Matisse), la componente sonora ha una grande importanza nel Futurismo italiano: Luigi Russolo, oltre che pittore e incisore, è compositore, e già nel 1916 va al di là di qualsiasi modello contemporaneo ideando brani in cui non sono previsti violini o violoncelli, bensì "intonarumori", cioè macchine costruite per produrre ognuna un certo suono (un rombo, un ronzio, un crepitio, uno scoppio etc.). Nella partitura di *Risveglio di una città*, Russolo usa una notazione che anticipa in maniera sorprendente certe forme diagrammatiche sviluppate mezzo secolo dopo, oltre che il bruitismo e la *noise music*. Sul versante pittorico, altrimenti inclassificabile nella sua originale unicità, va ricordata la potente rappresentazione da lui compiuta nel famoso dipinto del 1911 intitolato *La Musica*, globale eppure esaustiva nella simbolicità "personificante" che la caratterizza. Inoltre non bisogna dimenticare il "sinestetico" manifesto di Carlo Carrà *La pittura dei suoni, rumori e odori*, dell'11 agosto 1913, alcuni lavori di Arnaldo Ginanni Corradini o opere come *Velocità astratta + suono* di Giacomo Balla.

È con Vasilij Kandinskij, però, che la musica diventa davvero centrale, facendosi modello e paradigma – nella sua "assolutezza", nel suo essere slegata dalla referenzialità oggettuale – di una pittura che vuole liberarsi definitivamente dalla mimesi. Nelle "improvvisazioni" e "composizioni" degli anni Dieci, due dei cicli peculiari della sua prima fase astrattista, la connotazione musicale è evidente. Il caso di Kandinskij comunque non è unico, visto che gli esempi di allusione, applicazione o trasposizione nell'arte visiva aniconica di tecniche, forme, strutture e generi come la variazione, la polifonia, il canone, la fuga e la sinfonia sono innumerevoli. Si possono menzionare, tra gli altri, František Kupka, Franz Marc, Adolf Hölzel, Robert Delaunay, Amédée Ozenfant, Paul Klee, Josef Albers, Félix Del Marle, Max Bill. Lo svizzero

Augusto Giacometti, addirittura, nel titolo di un proprio dipinto cita una precisa composizione, nella fattispecie la *Fantasia cromatica* di Johann Sebastian Bach, da cui trasse diretta ispirazione per realizzare l'opera. Per Paul Klee, poi, la musica fu fonte di stimoli vari e continui, metafora e soprattutto modello strutturale di articolazione formale e procedure creative. Negli anni del Bauhaus, peraltro, lui e Kandinskij, allora colleghi di insegnamento, sperimentarono entrambi la traduzione grafica di ritmi e melodie in linee, punti e cerchi.

Anche nel Neoplasticismo troviamo una presenza importante della musica, in particolare sotto l'aspetto di un richiamo a ritmi di danza intesi come analogie strutturali: si vedano le opere di Theo van Doesburg (*Composizione in grigio - Ragtime*) e di Piet Mondrian (*Composizione III Fox-trot B, Fox-trot A, Broadway boogie-woogie, Victory boogie-woogie*), mentre Georges Vantongerloo sviluppò, nella seconda metà degli anni Dieci, una teoria che stabiliva una precisa correlazione tra la scala semitonale e una gamma di colori costruita su sette toni fondamentali e cinque "mezzi toni", applicata in opere come l'olio su tela del 1921 *Composizione violetto-indaco - Settima minore*.

La stagione delle avanguardie storiche è chiusa dal Dadaismo e dal Surrealismo, dove la componente sonora si manifesta in vari modi: con Kurt Schwitters nella *Ursonate*, esempio precoce di poesia concreta e fonetica, con Francis Picabia nel famoso dipinto *La musica è come la pittura* del 1920, mentre Salvador Dalí, nel 1931, ci offrirà con *Parziale delusione sensoriale. Sei apparizioni di Lenin a un pianoforte* un esempio di riferimento alla musica in funzione di un automatismo psichico esercitato in assenza di qualsiasi controllo della ragione, per svelare quello che era ritenuto essere dai Surrealisti il funzionamento autentico del pensiero.

Le linee di perlustrazione del tema potrebbero naturalmente essere ampliate, ma la mostra cercherà di individuare gli esempi e gli snodi principali di questa lunga storia di relazioni, intrecci e corrispondenze, in un percorso che sia insieme ordinato in senso cronologico e capace di sintetizzare le differenti modalità secondo cui l'elemento musicale influenzò le espressioni delle arti visive nell'arco del cinquantennio considerato, che conobbe una vera rivoluzione in un ambito come nell'altro.

Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo

Media Relation

Alessandra Veronese - cell. 348 311 11 44

Comunicazione

Roberto Fioretto - Responsabile Ufficio Comunicazione - Tel. 049 8234800

comunicazione@fondazionecariparo.it

Ufficio Stampa della Mostra:

Studio ESSECI, Sergio Campagnolo tel. 049.663499

Rif. Simone Raddi gestione2@studioesseci.net