



SE



TESTI E DOCUMENTI

ARNOLD SCHÖNBERG
WASSILY KANDINSKY
MUSICA E PITTURA

Scritto fra il 1911 e il 1912, fu pubblicato come prefazione a Il suono giallo nell'almanacco Il cavaliere azzurro.

[Già apparso in italiano in W. Kandinsky-F. Marc, *Il cavaliere azzurro*, tr. di Giuseppina Gozzini Calzecchi Onesti, SE, Milano 1988.]

Ogni arte ha un suo linguaggio, vale a dire un suo mezzo particolare ed esclusivo.

Ogni arte è dunque qualcosa di concluso. Ogni arte ha una vita propria. È un regno a sé.

Per questo, i mezzi di arti diverse sono esteriormente diversissimi. Suono, colore, parola!...

→ Ma nella profonda ragione interiore, questi mezzi si equivalgono: lo scopo ultimo cancella le diversità esteriori e mette a nudo l'identità interna.

Lo scopo ultimo (conoscenza) viene raggiunto nell'anima umana grazie alle più sottili vibrazioni della stessa. Queste più sottili vibrazioni, identiche nel loro fine ultimo, comportano tuttavia, in sé e per sé, moti interiori diversi che, appunto, le differenziano.

→ L'evento spirituale (vibrazione), indefinibile e tuttavia determinato, è il fine dei singoli mezzi artistici.

Un determinato complesso di vibrazioni: ecco il fine di un'opera.

L'affinamento dell'anima attraverso il sommarsi di determinati complessi di vibrazioni: ecco il fine dell'arte.

L'arte è, quindi, indispensabile e funzionale.

Il mezzo scelto dall'artista è una forma materiale della sua vibrazione psichica che chiede e impone un'espressione.

→ Se è quello giusto, il mezzo provoca una vibrazione pressoché identica nell'anima di chi ne riceve la sensazione.

Ciò è inevitabile. Questa seconda vibrazione è però complessa. Essa può essere forte o debole, il che dipende dal grado di sviluppo di chi la riceve e anche da influenze temporanee (stato d'animo assorto); inoltre, la vibrazione psichica del destinatario si trasmette anche ad altre

... anche nel destinatario

corde della sua anima. La « fantasia » di chi legge, ascolta o osserva un'opera d'arte si eccita e « integra la creazione » dell'artista. Le corde dell'anima che vibrano con maggiore frequenza entrano in risonanza a ogni vibrazione delle altre. E con tale forza, a volte, da superare e coprire il suono originario: ci sono uomini in cui la musica « allegra » suscita il pianto e viceversa. Per lo stesso motivo i singoli effetti di un'opera possono risultare più o meno intensi a seconda dei soggetti che li recepiscono.

La risonanza originaria non viene tuttavia annullata; essa continua a vivere e, pur senza essere percepibile, ad agire sull'anima.**

Non esiste, insomma, nessun essere umano che non recepisca l'arte. Ogni opera e ogni suo singolo mezzo provocano in ogni uomo, senza eccezioni, una vibrazione, che nel fondo è identica a quella dell'artista.

L'identità interiore, accertabile solo in ultima istanza, tra i particolari mezzi di arti diverse è il terreno sul quale si è cercato di appoggiare e di rinforzare una determinata risonanza di un'arte per mezzo dell'identica risonanza di un'altra arte e di raggiungere così un effetto particolarmente violento. Questo è appunto uno dei mezzi per ottenere degli effetti.

La ripetizione di un particolare mezzo di un'arte (ad esempio musica) mediante il mezzo corrispondente di un'altra arte (ad esempio pittura) è però solo un caso, una possibilità. Quando questa possibilità viene applicata anche come mezzo interno (come ad esempio in Skrjabin),*** troviamo allora, nel campo del contrasto e della composizione complessa, dapprima un antipode

* Su questa « collaborazione » si basano oggi, con particolare intensità, le rappresentazioni teatrali; ma gli artisti vi sono sempre ricorsi. Ciò spiega, fra l'altro, perché sia necessario lasciare un certo spazio libero tra l'opera e la sua espressione estrema. Proprio a questo « non-dire-fino-all'ultimo » mirarono ad esempio Lessing, Defacoux e altri. Una siffatta « terra di nessuno » è uno spazio in cui il lavoro della fantasia può svolgersi liberamente.

** Sicché, col tempo, ogni opera viene « capita » e cioè interpretata rettamente.

*** Cfr. l'articolo di L. Sabaneev, *Il Prometeo di Skrjabin*, nel *Cavaliere* 4220770.

→ questa collaborazione ha dato vita alle forme del testo perfino dell'opera aperta, delle strutture aperte (ecc.)

di quella ripetizione e poi una serie di possibilità che stanno tra la cooperazione e la reazione. È un materiale inesauribile.

Il secolo XIX si è distinto come epoca estranea alla creazione interiore. Il concentrarsi dell'attenzione sui fenomeni materiali e sul lato materiale dei fenomeni doveva logicamente provocare, nel campo della interiorità, una caduta della forza creativa che sembrò addirittura giungere alla totale scomparsa.

Da quella unilateralità erano naturalmente destinate a svilupparsi altre unilateralità.

Ecco cosa successe, ad esempio, nel teatro:

1. anche qui (come in altri campi) si impose il principio della minuziosa elaborazione delle singole forme già esistenti (create in precedenza), che per comodità vennero nettamente e definitivamente separate l'una dall'altra. Si rispecchiò in questa tendenza la vocazione alla specializzazione che insorge ogni qualvolta non si ha produzione di forme nuove; inoltre,

2. la vocazione alla concretezza positiva, tipica dello Spirito del tempo, poteva portare soltanto a una forma di combinazione a sua volta concreta e positiva. Si pensava: il due è maggiore dell'uno e si cercava di rafforzare ogni effetto usando la ripetizione. Ma nell'effetto interiore può essere vero il contrario e spesso uno è più di due. Per la matematica $1 + 1 = 2$. Per l'anima $1 - 1$ può essere = 2.

Osservazione al punto 1. La conseguenza prima del materialismo, ossia la specializzazione e la congiunta elaborazione esteriore delle singole forme, provocò la nascita e la pietrificazione di tre gruppi di opere sceniche, separati l'uno dall'altro da alte mura:

- a) dramma,
- b) opera,
- c) balletto.

a) Il dramma del secolo XIX è in generale una narrazione più o meno affinata e approfondita di un avveni-

mento di carattere più o meno personale. Di solito è illustrazione della vita esteriore. In esso la vita spirituale dell'uomo compare solo nei limiti in cui ha a che fare con la vita esteriore.* *Manca completamente l'elemento cosmico.*

La forma del dramma attuale è costituita dagli eventi esteriori e dalla loro concatenazione esterna.

b) L'opera è un dramma con l'aggiunta della musica come elemento principale e conseguente grave pregiudizio per la finezza e per l'approfondimento della parte drammatica. Musica e dramma, le due componenti dell'opera, sono legate tra loro in modo del tutto esteriore. Ciò significa che la musica illustra (rafforza) l'evento drammatico, oppure che l'evento drammatico viene costretto a svolgere un'azione sussidiaria come esplicazione della musica.

Wagner si rese conto di questo punto debole e cercò di rimediare in vari modi partendo dall'idea fondamentale che le due componenti dovessero essere organicamente collegate tra loro onde pervenire alla creazione di un'opera monumentale.**

Mediante la ripetizione di un unico e identico movimento esteriore in due forme sostanziali, Wagner cercò di conseguire il rafforzamento dei mezzi e di elevare l'efficacia artistica ad una altezza monumentale. Il suo errore consistette nel credere di disporre di un mezzo universale. In realtà il mezzo di cui Wagner si servì non è che una tra le possibilità, spesso anche più potenti, dell'arte monumentale.

Ma prescindendo dal fatto che questa ripetizione parallela è soltanto *uno* dei mezzi a nostra disposizione, nonché dalla esteriorità di questa ripetizione, biso-

* Le eccezioni sono poche, e anche queste poche (esempio: Maeterlinck, *Gli spettri* di Ibsen, *La vita dell'uomo* di Andreev e simili) subiscono pur sempre la legge del divenire esterno.

** L'idea di Wagner ha impiegato oltre mezzo secolo per attraversare le Alpi e giungere in Italia, dove oggi ha trovato espressione ufficiale in un paragrafo del *Manifesto musicale dei Futuristi*. In questo documento si legge: «Proclamare, come necessità assoluta, che il musicista sia l'autore del poema drammatico o tragico che deve mettere in musica» (maggio 1911, Milano).

gna riconoscere che Wagner le ha dato una configurazione nuova, feconda di ulteriori soluzioni. Ad esempio, prima di Wagner, il movimento scenico aveva nell'opera un senso puramente esteriore e superficiale (forse solo degenerativo). Era una ingenua appendice dell'opera: stringere le mani al seno = amore; levare alte le braccia = preghiera; allargare le braccia = forte emozione dell'animo, e così via. Tali forme infantili (che anche oggi possiamo vedere ogni sera) erano esteriormente collegate al testo dell'opera, che a sua volta era illustrato dalla musica. Wagner ha creato invece un collegamento diretto (artistico) tra il movimento scenico e la battuta musicale, subordinando il primo alla seconda.

Peraltro, questo legame è ancora di natura esteriore. Resta esclusa la risonanza interiore del movimento.

Secondo un identico criterio artistico, pur sempre esteriore, Wagner subordinò la musica al testo, e cioè al movimento nella più ampia accezione del termine, arrivando a rappresentare musicalmente lo sfrigolio del ferro rovente nell'acqua, il battere del martello nella forgia e così via.

Eppure questa *scambievole* subordinazione ha rappresentato a sua volta un arricchimento del mezzo, tale da condurre a ulteriori combinazioni.

Dunque, Wagner da un lato ha arricchito l'efficacia di un mezzo, ma dall'altro ha indebolito il senso interiore, il significato puramente artistico del mezzo ausiliario.

Queste forme sono mere riproduzioni (non attive componenti interiori) degli avvenimenti funzionali dell'azione. Di natura analoga è anche l'altro legame della musica con il movimento (nell'accezione più ampia del termine) e cioè la «caratterizzazione» musicale dei singoli ruoli. L'ostinato ritorno di una frase musicale ad ogni comparsa di un determinato eroe perde a lungo andare forza espressiva e finisce per fare all'orecchio lo stesso effetto che fa all'occhio un'etichetta di bottiglia ormai arcinota. Alla fine il sentimento si ribella ad

applicazioni così conseguenti e programmatiche di un'unica e medesima forma.*

Wagner infine usò la parola come mezzo della narrazione o per esprimere il suo pensiero. Ma non creò un ambiente adatto a questo scopo, perché di regola le parole vengono sopraffatte dall'orchestra. Infatti, non basta far risuonare le parole in una serie nutrita di recitativi. Peraltro, il tentativo di spezzare la tessitura ininterrotta del canto è già riuscito a inferire un buon colpo alla pretesa «unitaria», anche se ha lasciato intatto lo svolgimento esteriore.

A prescindere dal fatto che, a dispetto dei suoi sforzi volti a creare un testo (movimento), Wagner è rimasto nella vecchia tradizione dell'esteriore, egli ha trascurato il terzo elemento, che oggi viene adoperato isolatamente in una forma ancora primitiva:** il colore e la forma pittorica che vi si collega (decorazione).

La forma dell'opera attuale è costituita dallo svolgimento esteriore e dalla connessione esteriore delle sue singole parti, nonché dei due mezzi fondamentali (dramma e musica).

c) Il balletto è un dramma in cui compaiono tutti i tratti già descritti e il medesimo contenuto e in cui però la serietà drammatica è maggiormente compromessa che nell'opera. Nell'opera, oltre all'amore, compaiono anche altri temi: le condizioni religiose, politiche, sociali costituiscono il terreno da cui nascono entusiasmo, disperazione, onestà, odio e altri analoghi sentimenti. Il balletto si accontenta dell'amore in una forma fiabesca e puerile. Oltre che della musica, il balletto si serve anche di movimenti individuali o di gruppo come strumenti sussidiari. Tutto è collegato secondo una versione ingenua della organicità esteriore. Nella prassi si arriva per-

* Questo elemento programmatico permea tutta la produzione di Wagner. La sua presenza dipende, evidentemente, non solo dal carattere dell'artista, ma anche dalla ricerca di una forma precisa per il nuovo tipo di creazione artistica. Su questa ricerca lo spirito del secolo XIX ha impresso il suo marchio «positivistico».

** Cfr. l'articolo cit. di Sabaneev.

sino a inserire o escludere a piacimento singole danze. Il risultato «complessivo» è talmente problematico che operazioni del genere non vengono neppure notate.

La forma del balletto attuale è costituita dallo svolgimento esteriore, dalla connessione esteriore delle singole parti e dei tre mezzi fondamentali (dramma, musica e danza).

Osservazioni al punto 2. Dal secondo corollario del materialismo, ossia dall'addizione positiva ($1 + 1 = 2$, $2 + 1 = 3$), è derivata la tendenza a usare una sola forma di combinazione (di rafforzamento), con conseguente sfruttamento parallelo dei mezzi. Ad esempio, a un violento moto dell'animo corrisponde immediatamente la sottolineatura di un fortissimo musicale. A causa di questo principio matematico anche le forme d'effetto vengono costruite su una base meramente esteriore.

Tutte le forme nominate, che io chiamo forme sostanziali (dramma: parola; opera: suono; balletto: movimento), e anche le combinazioni dei singoli mezzi, che io chiamo mezzi di effetto, vengono strutturate in una unità esteriore. Queste forme sorgono, infatti, dal principio della necessità esteriore.

Ne consegue come logico risultato la limitazione, la unilateralità (= impoverimento) delle forme e dei mezzi che gradualmente diventano ortodossi, sicché la minima variazione appare rivoluzionaria.

Collochiamoci ora sul terreno dell'interiorità. La situazione muta radicalmente.

1. Scompare di colpo l'aspetto esteriore di ogni elemento. E il suo valore interiore acquista risonanza piena.
2. Risulta chiaro che, utilizzando la risonanza interiore, lo svolgimento esteriore non solo può essere secondario, ma dannoso, in quanto può metterla in ombra.
3. Il valore della organicità esteriore appare nella sua giusta luce e cioè come una limitazione e un indebolimento non necessari dell'effetto interiore.
4. Sorge spontaneo il sentimento della necessità del-

l'unità interiore, che viene sostenuta e persino formata dalla non-unità esteriore.

5. Si palesa la possibilità di permettere a ognuno degli elementi di conservare la propria vita esteriore, apparentemente in contrasto con la vita esteriore di altri elementi.

→ Se da queste scoperte astratte cerchiamo di ricavare deduzioni pratiche, ci accorgiamo che è possibile: per quanto si riferisce al punto 1, assumere come mezzo solo la risonanza interiore di un elemento; per quanto si riferisce al punto 2, cancellare lo svolgimento (= azione) esteriore; per quanto si riferisce al punto 3, rinunciare spontaneamente tanto alla connessione esteriore, quanto, e siamo al punto 4, all'unità esteriore, e infine, punto 5, constatare che l'unità interiore fornisce una serie infinita di mezzi che prima non erano disponibili.

La necessità interiore diventa così l'unica fonte dell'arte.

La piccola composizione scenica che segue è un tentativo di attingere a quella fonte. In essa vi sono tre elementi che servono da mezzi esteriori del valore interiore:

1. suono musicale e suo movimento,
2. risonanza fisico-psichica e suo movimento espresso per mezzo di figure umane e di oggetti,
3. tono cromatico e suo movimento (possibilità specificatamente riservata alla scena).

→ In questo caso il dramma consiste in definitiva nel complesso delle esperienze interiori (vibrazioni dell'anima) dello spettatore.

Osservazione al punto 1. Dall'opera musicale è stato preso l'elemento principale, la musica (quale fonte delle risonanze interiori) che non deve assolutamente venire subordinata esteriormente all'azione.

Osservazione al punto 2. Dal balletto è stata presa la danza, che viene usata come movimento destinato a produrre un effetto astratto, dotato di suono interiore.

Osservazione al punto 3. Il tono cromatico assume un significato autonomo e viene trattato come mezzo dotato di diritti uguali agli altri.

Tutti e tre gli elementi sostengono una parte ugualmente importante, rimangono esternamente autonomi e vengono trattati allo stesso modo, ossia subordinati al fine interiore.

Può darsi, insomma, che la musica venga ricacciata in secondo piano se l'effetto, ad esempio del movimento, è già di per sé abbastanza espressivo e potrebbe risultare indebolito da un forte sostegno musicale. A una intensificazione del movimento nella musica può corrispondere un'attenuazione del movimento nella danza, col che i due movimenti (negativo e positivo) acquistano in valore interiore, ecc. ecc. Tra i due poli, cooperazione e reazione, si colloca tutta una serie di combinazioni intermedie. Una trasposizione grafica dei tre elementi dimostrerebbe che essi possono percorrere traiettorie assolutamente propri, apparentemente indipendenti l'uno dall'altro.

La parola, isolata o legata in frasi, è stata usata per creare una certa «atmosfera», destinata a sgombrare il terreno dell'anima e a renderlo ricettivo. È stato anche utilizzato il suono della voce umana allo stato puro, ossia senza oscurarla sotto il velo della parola e del senso della parola.

Il lettore è pregato di ascrivere non al principio, ma all'autore le debolezze della piccola composizione *Il suono giallo*, che qui facciamo seguire.

Testo dattiloscritto di nove cartelle con correzioni a mano, non datato (Lascito, Los Angeles), preparato in occasione della prima rappresentazione a Breslavia nel 1928.

Fu pubblicato per la prima volta in A. Schönberg, *Gesammelte Schriften I*, a cura di I. Vojtech, Frankfurt 1976, t. p. 235 sgg.; per altre informazioni cfr. la nota a p. 495 della suddetta edizione.

Per chiunque di noi non abbia approfondite conoscenze di astronomia, il sole sorge di solito all'incirca a est e la volta stellata è un tappeto dai graziosi disegni, alcune sue forme ci sono in qualche modo note, ma essa non muta sostanzialmente la propria struttura. Tuttavia sappiamo che quei piccoli cambiamenti che ciascuno percepisce costituiscono movimenti giganteschi e che, nel momento in cui ce ne accorgiamo, sono già avvenuti forse da qualche migliaio di anni. Può darsi che siano andati distrutti mondi interi: non dobbiamo in ogni caso inquietarcene perché, per fortuna, la distanza è enorme...!

Osserviamo ora un evento *artistico* da una distanza umana, quindi molto più piccola:

Wagner racconta che Spontini si era definito l'inventore del *ritardo di sesta* e che riteneva questa invenzione molto importante, al punto da affermare che un'ulteriore evoluzione nella musica sarebbe stata impossibile. A suo avviso, l'universo musicale si sarebbe dovuto fermare dopo che lui, come cita Wagner, aveva compiuto questa « grande rivoluzione »...

Oggi noi abbiamo una vaga cognizione di Spontini e comunque non possiamo più immaginarci la grande rivoluzione determinata dall'introduzione di questo ritardo...

Paragonate ora insieme a me la calma che noi dimostriamo di fronte allo scontro di due pianeti con l'emozione del pubblico che assistette alla prima rappresenta-

zione della *Vestale* di Spontini a Parigi, di fronte alla rivoluzionaria novità rappresentata dal ritardo di sesta...

Ma quand'anche ci fosse una ragione per assumere un atteggiamento più ostile nei confronti delle minacce degli astri che non verso i mutamenti che sopravvengono nell'arte, non possiamo negare che questi, per quanto minimi di per sé, ci riguardano più di quelle, benché anche l'indicazione che questi ci danno venga, all'inizio, equivocata e capita solo alcuni decenni dopo. Essi ci danno però una notizia, di cui potremo controllare la veridicità nel corso di una generazione.

È un fatto tuttavia importante che questi mutamenti appaiano di per sé estremamente insignificanti, tanto insignificanti che non possiamo quasi più immaginare una musica senza un ritardo di sesta; che percepiamo la differenza tra Mozart e Haydn soltanto come un divario psicologico; che la differenza, però, tra i precursori di Bach ci appare quasi trascurabile e che solo diversità ben più profonde, come ad esempio quelle tra Wagner e Bach, vengono colte nella loro globalità e immediatezza.

E noi ci chiediamo:

Per quale ragione tali piccoli mutamenti vengono considerati sovvertimenti, chiamati addirittura rivoluzioni; e perché ci turbano tanto?

Evidentemente perché l'effetto di tali mutamenti all'interno di un'opera d'arte eguaglia il cambiamento d'orbita di un pianeta, almeno per quanto riguarda le nostre facoltà intellettive, che dietro il nuovo fenomeno temono di scoprire un essere nuovo, sconosciuto, incomprendibile.

E a ragione, perché in realtà succede proprio così!

Come nel campo della chimica un atomo di idrogeno in più o di carbonio in meno, ovvero una diversa struttura o tensione trasforma una sostanza insignificante in un colore o addirittura in una sostanza esplosiva, anche nella musica si verifica lo stesso processo: un piccolo cambiamento nella successione delle note, un diverso modo di collegarle, ed ecco che suoni prima scialbi risplendono di una luce sfolgorante, o addirittura minac-

ciano di mandare all'aria una forma che appena poco prima era ancora così solida.

Non accade solo nella musica, ma in tutte le arti; ed anche nel teatro musicale, di gran lunga la più complessa di tutte le arti, dove il minimo mutamento nella posizione o nel collegamento delle varie componenti muta radicalmente l'aspetto dell'intera opera, cosicché è necessario da parte anche del più sensibile di tutti gli esecutori realizzare la volontà di un autore.

In fondo, tutte le innovazioni stilistiche nello sviluppo del teatro musicale si basano su tali cambiamenti di quantità e di posizione. Se una determinata epoca ha dato maggior rilievo al dramma allentandone l'impianto formale, può darsi che già quella successiva consideri elemento primario, anzi dominante, il canto, intendendo come tale uno stile melodico oppure ornamentale; se, invece, per un'altra epoca la sovranità della musica consiste nel trattamento sinfonico dell'orchestra, il « ritorno alla natura » sarà considerato in seguito l'unico capace di salvare la situazione: allora un periodo di « sano realismo » può essere vicino quanto quello di un'elaborazione dei contenuti in chiave simbolistica.

Per quanto profondamente muti la forma esteriore, dopo cento anni tutto ciò che in un primo momento ci sembrava inconciliabile con le forme cui si era abituati, sbiadisce a tal punto da vedere più analogie che diversità.

La mano felice è nata molti anni prima della guerra, in un tempo in cui il realismo era già superato e anche il simbolismo iniziava il suo declino. Come sempre accade in simili periodi, anche allora si aveva la sensazione che non si potesse andare avanti con i vecchi mezzi, che le forme espressive si fossero inaridite, ed esaurite le possibilità creative. Si era assetati di nuove forme, di nuovi contenuti.

Da tempo avevo in mente una forma che ritenevo, in realtà, l'unica con la quale un musicista potesse esprimersi in campo teatrale. L'ho definita... far musica con i mezzi della scena.

Non è facile dire che cosa intendevo con ciò, ma proverò a spiegarlo.

X In realtà, i suoni, a osservarli con chiarezza e imparzialità, non sono altro che un tipo particolare di vibrazioni dell'aria e, come tali, colpiscono l'organo sensorio interessato, ossia l'orecchio. Collegandoli, però, fra loro in un modo particolare, essi suscitano certe sensazioni artistiche e, se mi si consente, anche spirituali. Ora, poiché questa capacità non è affatto insita nel singolo suono, dovrebbe essere anche possibile, a determinate condizioni, provocare tali effetti con qualche altro materiale: bisognerebbe trattare questi materiali al pari dei suoni; riuscire, senza negare il loro significato di materiale, a fonderli in forme e figurazioni, prescindendo da quel significato, dopo averli misurati, come si fa con i suoni, secondo il tempo, l'altezza, l'ampiezza, l'intensità e molti altri parametri; essere in grado di metterli in contatto gli uni con gli altri, rispondendo a leggi più profonde di quanto non lo siano le leggi del materiale, ossia in base alle leggi di un mondo che fu edificato dal suo creatore tenendo conto della misura e del numero. X

Non posso affermare di aver pensato alla possibilità di realizzare questo obiettivo basandomi, per così dire, sul calcolo. In effetti, i mezzi scenici non sono, appunto, suoni e sarebbe puramente arbitrario voler costruire, ad esempio, una scala della mimica facciale o un ritmo della luce. Naturalmente, era in grado di affrontare un simile tentativo soltanto colui a cui era lecito confidare nella sua sensibilità per la forma e affermare, quali che fossero le idee da rappresentare, di essere sicuro di poterle pensare; e, per quanto i sentimenti da esprimere potessero irritare gli altri, di essere sicuro di poter imporsi loro. Ma, se si nutriva questa fiducia, ci si poteva affidare tranquillamente alla propria fantasia, facendo a meno della teoria. Questo tipo d'arte è stato definito, non so perché, espressionismo: non ha espresso comunque nulla di più di quello che c'era in essa! Anch'io le ho dato un nome, che però non è diventato popolare: l'ho chiamata l'arte della rappresentazione dei

processi interiori. Ma non devo dirlo ad alta voce, perché tutto questo oggi è tacciato di romanticismo. Infatti, da un lato non si è in grado di stabilire neppure approssimativamente se, come compositore, Brahms è più grande di Bruckner, né di intendersi sul valore di Mahler o, addirittura, di stabilire se Schiller era veramente un grande poeta come Goethe, dall'altro lato, invece, si è stabilito con sicurezza che l'epoca del romanticismo è durata fino al novembre 1918 e tutto quanto è stato scritto fino a quella data è invecchiato già da tempo.

La mano felice è stata composta verso il 1912 ed è dunque già molto invecchiata. Tuttavia, voglio mostrarvi, ricorrendo ad alcuni esempi, come ho immaginato questo far musica con i mezzi della scena.

All'inizio vedrete dodici chiazze chiare su uno sfondo nero: sono i volti delle 6 donne e dei 6 uomini, o meglio i loro sguardi. Questo è un aspetto della mimica facciale, che è un mezzo scenico. Mentre scrivevo, avevo la sensazione di percepire un coro di sguardi, esattamente come si percepisce, si sente uno sguardo, pur senza vedere in che modo ci dice qualcosa. Ciò che questi sguardi esprimono si traduce qui nelle parole cantate dal coro e nei colori che appaiono sui volti. Il genere musicale in base al quale è stata composta quest'idea testimonia l'unitarietà della concezione: nonostante la complessa caratterizzazione di alcune voci principali, tutta la frase introduttiva è, per così dire, « immobilizzata » da un accordo di tipo ostinato, proprio come gli sguardi, fissi e immobili, restano rivolti all'Uomo. L'ostinato della musica mette in evidenza che questi sguardi costituiscono, a loro volta, un ostinato.

Un altro esempio: il crescendo della luce, della tempesta e dell'azione dell'Uomo. Certamente, osservando questa vicenda in termini realistici, sarebbe facile interpretarla come espressione di sentimenti e presagi di gelosia. Ciononostante, l'insieme è qualcosa di più, e mi preme molto dire che, dando a questi particolari un significato meramente simbolico, si ottiene un quadro distorto. Dal punto di vista puramente esteriore, questo crescendo è

rivestito di una sorta di *crescente dolore*. Ma questo rivestimento è solo un *involucro esteriore*, solo una linea di demarcazione. Ciò risulta molto evidente se si osserva che sia la luce, sia i colori, ma soprattutto la musica, percorrono strade che non procedono affatto in modo lineare come, ad esempio, le macchine del vento o altri elementi dinamici.

Questi ultimi sono meno adatti a uno sviluppo più complesso e quindi rimangono entro i limiti della *linea retta, dell'ascesa immediata*. Da un lato, costituiscono l'*elemento portante dello sviluppo* e, dall'altro, servono a valorizzare gli elementi di livello superiore. Il gioco della luce e dei colori non è costruito, però, *soltanto* sulle intensità, bensì su valori che si possono paragonare semplicemente con le altezze dei suoni. Anche i suoni si collegano tra loro con facilità, se esiste una reciproca relazione di fondo; lo stesso dicasi delle *gradazioni di colore*, che si collegano solo attraverso la loro *relazione di fondo*.

Ma l'elemento determinante è che un processo spirituale che nasce indubbiamente dall'azione non si esprime soltanto attraverso *gesti, movimento e musica*, ma anche attraverso *colori e luce*; e deve essere chiaro che i *gesti, i colori e la luce* vengono qui usati come suoni, ossia che con essi si fa musica. In altre parole, ciascun valore della luce e ciascuna gradazione di colore crea, per così dire, figure e forme simili alle forme, alle figure e ai temi della musica.

Un altro esempio sono i veli neri che, come indicano le note di regia, piombano sull'Uomo alla fine del primo quadro. L'idea che anima tutto questo è, all'incirca, quella di un'oscurità mossa, ma anche di accordi nel registro grave; un turbamento dell'oscurità, come un cambiamento cromatico in un accordo oscuro e cupo.

Si andrebbe certo troppo lontano se si volessero citare tutti gli esempi che danno un'idea di questo *far musica con i mezzi della scena*. Credo, però, di poter dire che ogni parola, ogni gesto, ogni raggio di luce, ogni costume e ogni scena ne costituiscono un esempio: ciascun elemento vuole simbolizzare soltanto ciò che, di

solito, simboleggiano i suoni. Ogni cosa vuol significare solo ciò che significano le note musicali.

Per finire, voglio spiegarvi una cosa su cui mi sono state rivolte spesso domande: che cosa significa il *titolo di questa composizione*. Il titolo *La mano felice* si ricollega alla fine del secondo quadro, dove si legge: «L'Uomo non si preoccupa che *ella* sia scomparsa: è ancora nella sua mano, ed egli continua a contemplarla». Forse questa è l'occasione buona per mostrare cosa intendo con «far musica con i mezzi della scena». Infatti qui si *fa musica* in un certo senso *con le idee*. *Le estremità del corpo, dunque anche le mani, servono a realizzare la nostra volontà, a esprimere e a manifestare ciò che non deve rimanere dentro di noi. Una mano felice agisce all'esterno, molto più in là del nostro io ben protetto, e più arriva lontano, più si allontana da noi; e una mano felice significa soltanto «dita felici»; e un corpo felice, inoltre, significa una mano felice, significa dita felici. La felicità sulla punta delle dita: tu che hai in te l'ultraterreno, aneli a ciò che è terreno...?*

Allora dovevo necessariamente dar forma a un certo pessimismo: *una mano felice che cerca di afferrare ciò che non può non sfuggirle quando essa lo tiene in pugno.*

Una mano felice che non mantiene quel che promette!