

Barbara Aniello

**Alle soglie del suono-colore
L'Assunzione di Previati e la musica sottratta**

UDC: 75.04"19"

Barbara Aniello
Pontificia Università Gregoriana, Roma, Italia
aniello@unigre.it

L'Assunzione di Gaetano Previati del 1903 presenta diverse anomalie rispetto all'iconografia tradizionale. Analizzando i bozzetti preparatori, emerge una progressiva cancellazione degli strumenti musicali inizialmente affidati agli angeli. Il motivo di questa sottrazione è da ricercarsi nella tecnica divisionista di Previati, che aderisce ai principi sinestetici di inizio secolo e che individua nella "vibrazione" la sintesi delle arti. L'impostazione di uno degli olii preparatori, oggi al Museo dell'Ottocento di Ferrara, fa supporre che lo strumento sottratto agli angeli sia divenuto la Vergine stessa, la cui composizione frontale, unitamente con le creature celesti che la trasportano, rimanda a quella di una grande lira. Su un piano icono(teo)logico questa identificazione tra la Madonna e lo strumento perfetto suonato da Dio coincide con il concetto di *kénosis*. Su un piano strettamente organologico è significativo il rimando mistico-simbolico all'*Agnus Dei*.

Parole chiave: Maria, iconografia musicale, divisionismo, Previati

"Ideata a Lavagna tutta di nuovo. Il suo motivo e la sua poesia sono le immense nuvole luminose che salgono dal mare sul cadere del giorno".¹ Così Nino Barbantini descrive *L'Assunzione* di Previati (fig. 1), un tema molto caro all'autore, che vi si dedica, con varie riprese, nell'arco di un decennio (1893-1903). Il soggiorno di Gaetano Previati a Lavagna, presso Genova, segna una svolta nella sua carriera, sia nelle scelte orientate principalmente a soggetti religiosi, sia nell'approdo a una sempre maggiore luminosità, senza dubbio influenzata dal clima della riviera, che tanti artisti aveva attratto da ogni parte del mondo nel corso della storia, da Skrjabin a Rodò, da Hodler a Kandinsky. Lo testimoniano opere come *Maternità* (1905), *Madonna con Bambino e fiori* (1905-1910) e *Annunciazione* (1912; fig. 2). Quest'apoteosi cromatica culmina nelle tante versioni preparatorie e nel trittico finale dell'*Assunzione*, ubicato oggi nella Cattedrale di San Lorenzo a Genova. È proprio nella fucina dell'atelier ligure che l'artista forgia, in assenza di una richiesta precisa, questa particolare opera "ch'è tutta un inno di gloria alla grandezza di Maria",² come la definisce il figlio del pittore. Essa esprime perfettamente il mistero cristiano per cui la Vergine glorificata assurge in cielo, *corpore et anima*, come la Chiesa avrebbe proclamato più tardi, con il dogma istituito da Pio XII il 1 Novembre del 1950, ma come la fede popolare già affermava da secoli.³

La mancanza di committenza religiosa concreta nella produzione previatana non esclude, secondo Maria Grazia Schinetti,⁴ il fatto che l'artista pensasse ad una collocazione adeguata delle sue opere, cosa che poi avvenne nel caso della *Via Crucis* del 1901-1902, nell'appartamento del pontefice in Vaticano e nell'*Assunzione* nella Cattedrale genovese. Certo è che la sua fervente fede di pittore cattolico lo fece accostare naturalmente a soggetti religiosi. In particolare la centralità del tema mariano, di cui è ricca la sua iconografia, è inscindibilmente legata al concetto di maternità. La Madonna appare sempre nell'atto di nutrire, adorare, sorreggere Gesù dai primi istanti della sua infanzia dorata fino alla brumata e corrusca ora dolorosa. La Madre nell'opera previatana non è mai disgiunta dal Figlio, con l'eccezione, come l'iconografia vuole, dell'*Assunzione*. La scelta di questo soggetto, che esula dalla costante attenzione del pittore al nodo indissolubile che lega Maria a Gesù, è, tuttavia, un'eccezione apparente. Nonostante non appaia esplicitamente il Figlio, la glorificazione della Madre è la conseguenza dell'unione perfetta con Lui. L'esito della vita terrena di Maria ricalca quello di Gesù, all'Ascensione del



1 *Assunzione*, (trittico), 1901-1903, olio su tela, 65x52 cm, Genova, Cattedrale di San Lorenzo



2 *Annunciazione*, 1912, olio su tela, 38x85 cm, Milano, Civica Galleria d'Arte Moderna



3 *Madonna dei Gigli*, 1893-1894, olio su tela, 181x221 cm, Milano, Civica Galleria d'Arte Moderna

Figlio risponde l'Assunzione della Madre, con la differenza che la prima è attiva, la seconda è passiva. Per questo Maria non sale in cielo con mezzi propri, tranne alcune eccezioni dal XV sec. in poi, ma è supportata da angeli.⁵ Inoltre Maria compendia l'Umanità redenta, radunando in sé, come scrive Dante, tutto ciò che di buono Dio ha immaginato per l'Umanità: "in te misericordia, in te pietate in te magnificenza in te s'aduna quantunque in creatura è di bontate" (Par. XXXIII, 18-21).

La Madonna sale in cielo fondendosi e confondendosi con esso. Mai come in quest'opera il tema si addice alla tecnica utilizzata da Previati. La sua pittura in-corporea aderisce perfettamente all'idea di un corpo puro, *sine macula*, preservato da Dio Padre *ab aeterno*.⁶

Come nel caso della *Madonna dei Gigli*, 1893 (fig. 3), possiamo affermare con Tumiatì "tutta la luce è in lei, e viene da lei: e non vi è piuma di cigno più pura del suo seno; e non vi è fiore di loto che si chiuda più dolcemente delle tue palpebre, o Maria".⁷ È il divisionismo che perfettamente esprime, in sé e senza ausili, l'idea del corpo-di-luce: "con la divisione del colore, in luogo di materie colorate, noi possiamo comporre luci coloranti e, in tale sostituzione, la pittura si spiritualizza";⁸ afferma ancora l'amico e collaboratore di Previati.

Come il mistero dell'Assunzione sfugge alle leggi di spazio e tempo, così Previati crea un'arte che non è "contro la realtà ma prima della realtà";⁹ un'arte che, uscendo dalla realtà, entra nel sogno, una materia che si fa spirito,¹⁰ insomma una pittura mistica. Esposta a Venezia nel 1903,¹¹ la grande *Assunzione di Maria Vergine* compare nel numero delle opere inviate anche al White City di Londra nel 1912 e al Catholic Club di New York del 1914 e, probabilmente, anche tra le 18 tele inviate a Roma, nella Sala dei Cento Giorni nel Palazzo della Cancelleria Apostolica nel 1914. Dalle lettere al fratello¹² sappiamo però che fin dal 1883 lavora al progetto, prima di portarlo a compimento dieci anni dopo. Restano di questo intenso studio 5 olii, una tempera e un disegno in tutto, in cui Previati si concentra sia sulla figura centrale della Madonna, sollevata in cielo in un andamento verticale, sia sulle schiere di angeli adoranti, che ne accompagnano e ne dilatano il volo in orizzontale (fig. 4-7). Orizzontale e verticale: queste due direzioni tessono un vero e proprio contrappunto visivo, a cui poi si somma l'andamento obliquo e dinamico della Vergine spostata di tre quarti. I ripensamenti maggiori dell'artista riguardano l'impostazione simmetrica o asimmetrica della Madonna. Emergono così due antitetiche impostazioni del soggetto: contemplativo (fig. 6) *versus* narrativo (figg. 1, 4, 5), estatico *versus* dinamico. A ben guardare, tuttavia, non è la composizione ad essere ascensionale, ma il movimento stesso del pennello. Il cammino in sottrazione di Previati corrisponde a una rinuncia e ad un'ascesi, come lui stesso dichiara: "la mia idea è la liberazione dalla materia e dalla concupiscenza degli occhi. Il mio pennello cerca le vie dell'ascensione".¹³

Un aspetto su cui finora ha sorvolato la critica riguarda l'inserimento e la successiva cancellazione di strumenti musicali. Inizialmente gli angeli della prima schiera suonano la lira poi, ridotti nel numero, restano gli angeli violinisti, infine, deposti i loro strumenti, le creature celesti si limitano ad adorare o a sollevare Maria. Come mai questa sparizione di strumenti musicali dalle mani degli angeli? Come mai questa sorta di *Sinfonia degli Addii* in un tema che tradizionalmente prevede l'inserimento di angeli-musici tra le schiere che accolgono o accompagnano Maria nel suo viaggio dalla terra al cielo?¹⁴ Non è questo l'unico caso di sottrazione di ogni elemento allusivo all'iconografia musicale in Previati. Guardando alla serie di pitture musicali destinate alla decorazione della Sala di Musica di via Ravizza 26 a Milano, anch'esse concepite nell'atelier di Lavagna, notiamo un identico procedimento. Si tratta di pannelli eseguiti su commissione nel 1908, per l'abitazione della figlia del collezionista e mecenate Alberto Grubicy de Dragon, poi donati, per lascito testamentario, a Gabriele D'Annunzio ed entrati a far parte della sua collezione al Vittoriale degli Italiani, a Gardone Riviera, dove si trovano tutt'ora. *Sinfonia o Armonia, La danza o Pastorale, Il Vento o Fantasia, Notturmo o Il Silenzio* (fig. 8) sono i titoli che rimandano ad alcuni tra i generi musicali più frequentati da compositori classici e romantici quali Beethoven e Chopin. Qui Previati riesce ad evocare le composizioni musicali di questi maestri senza l'ausilio di strumenti o partiture, ma semplicemente astraendo dalla postura estatica delle figure la massima espressività e simbolica allusione.

Un altro caso di musica celata o cancellata si ha nella *Danza delle ore*, 1899 (fig. 9). Come non pensare a Ponchielli e all'omonima composizione, intermezzo dell'opera *La Gioconda*, 1897, in cui il librettista Boito immaginò



4 *Assunzione*, olio su tela, 65x52 cm, coll. privata, Genova



5 *Assunzione*, 1901-1903, olio su tela, 92x79 cm, Milano, coll. privata



6 *Assunzione*, 1901-1903, olio su tela, 105x87 cm, Ferrara, Museo dell'Ottocento



7 *Assunzione*, 1901-1903, (studio per il trittico), tempera su tela, 75x35 cm, coll. priv.



8 *Notturmo o Il Silenzio*, 1908, olio su tela, 165x201 cm, Gardone di Riviera, Fondazione il Vittoriale degli Italiani



9 *La danza delle Ore*, 1899, olio e tempera su tela, 134x200 cm, Fondazione Cariplo, Milano

12 ballerine danzanti in cerchio? Previati abbina una musica invisibile ad una musica inudibile, platonicamente evocativa, dove ogni riferimento tangibile è stato volutamente sottratto. Acqua, aria, terra, luce: tutto appartiene al cerchio del tempo.¹⁵ Del resto, la critica torna più volte sul paragone con la musica a proposito della pittura previatana e i suoi contemporanei lo additano come lo "Schumann della pittura"¹⁶, il "fratello di Debussy"¹⁷ o un "Wagner dei pennelli anziché delle note".¹⁸

Nino Barbantini dichiara che l'artista "conduce la pittura fino alle soglie della musica che è l'arte perfetta, più eloquente e più pura",¹⁹ Leo Mezzadri dice che i suoi colori "sono veramente suoni che vibrano attraverso il variare delle luci, dei colori, delle ombre, in quelle tele... e propongono clangori di tuba squillanti... sono possenti perorazioni nelle quali tutti i timbri degli ottoni si fondono",²⁰ Melani si accorge che questo "poeta della pittura" appartiene ai decadentisti e ai simbolisti e pertanto "la parola equivale al colore e il colore può tradursi in suono",²¹ Tumiami ne percepisce il "diffuso canto dell'etere",²² ed afferma che "un inno alla luce canta la *Danza delle Ore*", dove, alle soglie della sinestesia, "il colore giunge a spogliare la materia e a restare pura vibrazione",²³ nelle sue tele "fioriscono dolcissime armonie d'archi, canti celestiali di violini che si svolgono sopra un tessuto fondamentale a cui le viole danno un misterioso accento profondo: e prorompono clangori di tube squillanti in una vaporosa atmosfera medievale".²⁴ Anche a proposito dell'*Assunzione* i commentatori non risparmiano analogie tra suono e colore: Marangoni considera "la linea declinante degli angeli disposta armonicamente come le canne di un organo",²⁵ c'è chi vede in lei "una sinfonia d'azzurro e di sole",²⁶ altri sentono che il suo "impeto inventivo e ripercussione interna eguagliano la potenza di una sinfonia wagneriana. Le luci vibrano fra la soavità delle tinte annuncianti l'imminente vespero coll'acutezza del clangore degli ottoni, senza che pur sfugga nessuna delle più tenue modulazioni degli archi",²⁷ talvolta persino il paragone dantesco affiora e c'è chi percepisca nell'*Assunta* una "dolce sinfonia di paradiso".²⁸ Tuttavia se da una parte i critici richiamano istintivamente il parallelo musica-pittura, dall'altra non ne notano, nel caso specifico dell'*Assunzione*, l'eclissi volontaria. È come se la memoria musicale fosse stata via via sottratta all'iconografia e si fosse riassorbita nel colore.

L'equivalenza suono-colore è un caposaldo dell'estetica simbolista, cui il pittore aderisce anche grazie ai contatti con Maurice Denis, facilitati da Grubicy. Inoltre, in linea con ciò che succedeva in ambito internazionale, Previati compie un percorso, partendo dalla fascinazione per Wagner fino alla riscoperta di Bach e Beethoven. Il dubbio previatano, che attraverserà anche Kandinsky, lo fa prudentemente fuggire alla trappola di Wagner,²⁹ i cui elementi mitologici pesavano sulla musica, le cui leggende germaniche e temi narrativi offuscavano l'ineffabilità dell'arte dei suoni. Al contrario di Wagner, Previati vuole alludere, non dire, e con Beethoven riscopre la purezza della linea armonica e melodica, l'inopportunità della narrazione ai fini dell'emozione. Come per molti simbolisti del suo tempo, Beethoven diviene l'eroe *par excellence*, il genio che lotta con la malattia, il modello dell'uomo che si oppone all'ostile destino, emblema del *vivere cum duro sidere*. L'ammirazione per Beethoven traspare dai titoli *Pastorale* e *Eroica* (fig. 10); chiara è l'allusione alla 6ª e alla 3ª sinfonia del maestro di Bonn, rispettivamente dedicate all'ambientazione bucolica di un'Umanità rinnovata nella Natura e a Napoleone. Anche il titolo *Notturno*, che indica l'ora romantica della pacificazione degli inquieti spiriti, rimanda esplicitamente a Chopin, autore dall'animo agitato e pur sempre scevro da corredi letterari troppo espliciti.

Sulla strada verso l'astrazione, percorrendo la via dell'ascensionalità delle forme, Previati soffre un ripensamento e ritorna ad una musica aniconica, suggerita solamente dalle pose, dai gesti e dalla tecnica pittorica. Esprimere l'inesprimibile e suggerire l'ineffabile: questo attua nel coro degli angeli che, se prima cantavano e suonavano, ora possono librarsi e liberarsi dai loro accessori mondani. Anzi, la loro è una *musica mundana*, allusiva a quell'*Armonia delle Sfere* che Platone e Pitagora udivano, insieme a pochi eletti, per via della rivoluzione dei pianeti nel firmamento. Se cantare è la principale occupazione per gli angeli, come vuole lo Pseudo-Dionigi l'Areopagita,³⁰ non occorre citare gli strumenti che gli uomini sulla terra usano, basta semplicemente alludere ad una musica silenziosa, ad un canto angelico senza parole, senza suoni, senz'aria, inudibile e ineffabile e, dunque, invisibile. Ecco perché il pittore cancella ogni riferimento organologico.

In questo senso, è significativo il fatto che siano sempre gli angeli del coro più vicino alla terra a sostenere gli strumenti, quando questi compaiono. Ciò collima con la teoria di Boezio della tripartizione della musica, per cui alla *musica mundana*, prodotta dal movimento dei corpi celesti, corrisponde quella *humana* dei moti dell'anima e, in ultimo, quella *instrumentalis*, di ordine pratico-esecutivo. Previati predilige, dunque, il valore cosmologico e spirituale della musica, trascurando l'aspetto concreto, tangibile e dunque "più basso", perché legato alla prassi musicale, alla sua tecnica e manifattura. Il movimento circolare delle schiere angeliche allude alla rotazione e rivoluzione delle sfere celesti (*musica mundana*), alla quale Maria (*musica humana*) si unisce in un moto dell'anima ascensionale, come evidenzia il suo corpo fatto di luce, verticalmente teso e dinamicamente reso. Per questo il pittore si affida alla tecnica impalpabile e eterea del divisionismo, perché, come dice Milesi, essa possiede in sé il "valore sinfonico della luce", rispetto al chiaroscuro romantico del passato, ed ecco che "una meravigliosa rutilanza di luce fulva si spiega in mezzo al cielo, come una nota d'organo larga e piena, nell'Assunzione della Vergine, ricca di tutti gli ori e di tutti gli aromi".³¹ Mai più calzante fu una tale sinestetica descrizione di un'opera che lo autore stesso di *Maternità* (fig. 11) esprimeva in termini di "voce" e "grido".³² "Liberazione dalla materia" e "ascensione" sono l'obiettivo di Previati e per questo il suo è stato considerato "lo sforzo di un eroismo d'asceta",³³ perché "si libera degli accessori, raccoglie il fervore del dramma in una o due figure, in un gesto solo, commentato ed accentuato dai cori paralleli ed estatici".³⁴ Consapevole dell'unità oraziana delle arti, *ars una, species mille*, come prova il dialogo davanti al duomo di Milano con l'amico e poeta Tumiatì, culminante in considerazioni sul silenzio e sul vuoto delle forme e dei colori,³⁵ Previati parte dalla realtà e giunge all'astrazione, parte dai fatti ed approda all'idea. Nella sua iconografia mariana, *Madonna col bambino, Madonna delle nozze, Maternità, Crocifissione, Assunzione* non pretende di rappresentare delle scene,³⁶ ma "penetra nel senso arcano del mistero",³⁷ raggiunge l'essenza del dogma, riporta l'immagine al suo stadio pre-reale, di pura luce. Per questo per il pittore "è meglio non disegnare, è meglio accontentarsi di parlare col solo colore, esasperando col divisionismo la luce fino all'ultima vibrazione, cioè fino all'ultima sintesi ideale".³⁸

Previati parla dei suoi colori in termini di "armonia".³⁹ Non solo la luce, ma "i rapporti dei toni e la sensazione luminosa" lo interessano, mentre si esercita nelle diverse varianti del riquadro centrale del trittico con la Madonna.⁴⁰ Non è la prima volta che l'artista parla dei suoi quadri in termini sinestetici. Ad esempio, quando contempla alcune delle sue tele appena ultimate, lo colpisce la loro "bianchezza calda e flautata!...",⁴¹ rinviando così ad un connubio tra il visivo, il tattile e il timbrico-sonoro.

L'iconografia musicale di Previati è tutta assorbita nel colore. È la luce in sé a trasmettere il suono e ad esprimere lo stato d'animo. È riduttivo in Previati parlare di colore, esso si immerge nella luce, attraverso la tecnica divisionista, restituendo alla tinta una brillantezza e una luminosità inedite. Il colore-luce ha un potere evocativo e rievocativo. È capace di aderire ad un'estetica musicale senza bisogno di citazioni iconografiche. Il verso stesso della pennellata ondeggiante, sinuosa, oscillante dà una sensazione viva e vibrante all'immagine. La rigorosa scelta di non mescolare i colori sulla tavolozza, ma di apporli direttamente sulla tela, contribuisce a questo effetto di "vibrazione" che è parola-chiave in un autore come Previati, reduce dalla mostra di Péladan e conoscitore delle teorie blavatskiane sul numero di onde che compongono suoni e colori. Helena Petrovna Blavatsky, infatti, sosteneva nella sua *Dottrina Segreta* l'interrelazione delle onde sonore e luminose sulla base della frequenza e della lunghezza delle vibrazioni.⁴² L'assenza di disegno preparatorio, per la quale Previati subisce le più diverse e accanite critiche, amplifica l'effetto luminoso dell'immagine che non solo è ricettiva della luce, ma sembra a sua volta espanderla e diffonderla. Il tratto filamentoso, non *pointilliste*, ma ondulato, direi melodico, conferisce ai quadri un che di ascensionale e ascetico. È una melodia fatta di luce, la sua, che aderisce a corpi trasparenti, brillanti, attraverso i quali il quadro *vibra*.⁴³ La tecnica pittorica e il soggetto tematico si fondono con la precisa volontà di evocare una vibrazione simile a quella delle corde pizzicate o sfregate da invisibili lire e violini. Ecco perché Previati sottrae tali strumenti, perché i corpi celesti degli esseri angelici e il corpo immacolato di Maria sono essi stessi strumenti musicali. L'immaterialità degli esseri è resa dalla luce che già due anni prima, in *Maternità* veniva

da dietro, da davanti, da “dentro” la Madonna. Qui in *Assunzione*, che pare essere la continuazione naturale di *Maternità*, è come se Maria stessa emanasse luce, è come se la composizione del quadro si trasformasse in una gigantesca cassa sonora del colore.

Nel costante ed ascetico tentativo di liberarsi dalla forma, Preati approda a quella che chiama “sintesi” delle arti e, sulla soglia tra musica e pittura, “il colore, come il suono, si risolve in vibrazione”.⁴⁴

È interessante rilevare come tanta parte della critica a lui coeva abbia percepito questo fortissimo legame tra musica e pittura nell’*Assunzione*. Una certa ritmicità e melodiosità è presente in tutta la sua produzione, anche in quadri che non alludono direttamente alla musica, ma che sono d’ispirazione letteraria o mitologica. Il ritmo è dato dai raggruppamenti delle figure a due, a tre; la melodia è evocata dal movimento ondulatorio del pennello.

Ma è nel Preati teorico che troviamo conferma di una profonda e sentita identità tra le arti, quando nel suo *Trattato della Pittura* del 1913 parla della corrispondenza intrinseca tra vibrazione sonora ed onde luminose. Sulla convinzione che nell’atmosfera esistano vibrazioni cromatiche di origine sonora, lo stesso Preati auspica un trattato di armonia per pittori, parallelamente realizzato da Prampolini,⁴⁵ nel suo scritto *Cromofonia o Il colore dei suoni*, 1913.⁴⁶ Per quest’ultimo “concependo la pittura come un’aggregazione di vibrazioni cromatiche” l’artista può “esprimere cromaticamente le onde sonore o le vibrazioni colorate di qualsiasi altro spostamento atmosferico”. Tale singolare coincidenza di idee è spiegabile per via di comuni letture che gli artisti all’inizio del Novecento compivano. In particolare la diffusione degli scritti teosofici di Madame Blavatsky, che nella *Dottrina Segreta* parla di una differenza numerica e quantitativa tra suono e colore, avrà certamente pesato su queste formulazioni. Allo stesso modo il ruolo di Sâr Péladan e dei suoi *Salons*, a cui partecipa Preati, sarà stato decisivo nella circolazione di una certa estetica europea finissecolare.

A guardar bene l’*Assunta* del Museo dell’Ottocento (1901-1903), Maria è priva di ombre, è pura luce, una luce dall’andamento ascensionale. Tutta la composizione del dipinto frontale assume una forma di lira, di cui Maria occupa la sommità, interpretando l’elastica tensione delle sue corde, mentre gli angeli che la sostengono ne costituiscono i bracci verticali e la cassa armonica. Strumento apollineo per eccellenza, la lira ha un’origine mitica: inventata da Hermes è donata ad Apollo che, a sua volta, la trasmette ad Orfeo. Su questa stessa lira David comporrà il *canticum novum* dei suoi Salmi. Hermes, avrebbe ucciso e svuotato una tartaruga per trarne la sua cassa armonica. Il sacrificio dell’animale, il suo svuotamento, l’applicazione di corde di budello di agnello sono elementi fortemente allusivi a Maria e a Gesù. Ciò di cui ci informa l’organologia è trasferibile su un piano teologico, per cui Maria, perfetto strumento nelle mani di Dio, è riempita di Spirito Santo perché umile ancella, vuota di sé (cassa armonica). Allo stesso modo Ella è portatrice dell’*Agnus Dei* immolato (corde), essendo arca della Nuova Alleanza e tabernacolo vivente. Lo svuotamento di Maria, che permette una perfetta risonanza del sublime volere di Dio Padre, corrisponde ad una perfetta *kénosis* del Figlio che, come dice San Paolo, “svuotò se stesso, prendendo forma di servo, divenendo simile agli uomini” (Fil 2,7).

In realtà si tratta di un triplice *fiat*: quello di Maria, in risposta all’inviato del Signore, è eco del *fiat* del Verbo Incarnato che è eco, a sua volta, del *fiat* della Creazione. Nel *fiat* primigenio trae origine il mondo. Qui l’immagine tende alla parola o meglio al Verbo che è luce, suono, colore, azione dinamica: in una sola espressione *fiat*. Così nel quadro vi è tutta la luce del *fiat* primordiale che in principio generò il mondo, sintesi di suono-colore-odore-gesto-parola-azione, racchiuso nella tecnica sintetica e sinestetica del divisionismo preatiano. Essa permette al soggetto di riaffiorare solo in trasparenza e di essere evocato dalla pura luce che è unione di forma-colore-stato d’animo, cosa che colpirà Boccioni fin dal suo primo incontro col maestro.⁴⁷ Per cui Preati inserisce gli elementi musicali nel quadro ma, quando arriva alla composizione definitiva, toglie tutti i rimandi diretti.

Le premesse estetiche e filosofiche sulle quali si poggia il tema della corrispondenza tra le arti coinvolgono inevitabilmente una molteplicità di questioni, tra cui la traduzione del colore in suono e del suono in colore, il paragone o il primato tra le arti e, ancor prima, le finalità della creazione artistica. Le origini di questo dialogo tra le arti, di questa *sinestesia* (dal greco *syn* = insieme, *aisthánomai* = percepisco) si possono rintracciare nel libro della Genesi (Gn 1,1-3):



10 *Eroica*, (trittico), 1907, olio su tela, 190x230 cm (pannello centrale), 190 x 155 cm (pannelli laterali) Casa Madre Associazione Nazionale fra Mutilati ed Invalidi di Guerra, Roma



11 *Maternità*, 1890-1891, Banca Popolare di Novara, Novara



12 *La poesia*, cit. in Nino Barbantini, *Previati*, Milano, Capriolo & Massimino, 1910, tav. 68, ubicazione sconosciuta

1 In principio Dio creò il cielo e la terra.

2 La terra era informe e deserta e le tenebre ricoprivano l'abisso e lo spirito di Dio aleggiava sulle acque.

3 Dio disse: «Sia la luce!». E la luce fu.

Nello spazio di tre versi, il *Verbo* (*dixit*) e la *luce* (*fiat lux*) si palesano. Nella traduzione greca si legge “καὶ εἶπεν ὁ θεός γενηθήτω φῶς καὶ ἐγένετο φῶς”, letteralmente “e Dio disse «che la luce sia generata» e la luce nacque.” L'idea della vita, della generazione, della creazione è strettamente connessa all'apparizione della luce.

Anche il *Prologo* del Vangelo di Giovanni ricalca lo stesso *iter*, identificando *luce* con *vita* (Gv 1,1-6).

In principio era il Verbo,

il Verbo era presso Dio

e il Verbo era Dio.

Egli era in principio presso Dio:

tutto è stato fatto per mezzo di lui,

e senza di lui niente è stato fatto di tutto ciò che esiste.

In lui era la vita

e la vita era la luce degli uomini;

la luce splende nelle tenebre

ma le tenebre non l'hanno accolta.

Il *Verbo* comprende ed oltrepassa le categorie di parola e di suono, la *luce* contiene e supera quelle del colore e della forma. Il *Verbo* è parola e suono, è *logos* e dunque pensiero-azione; la *luce* è colore ma anche forma, anzi permette il colore e la forma là dove prima c'era l'informe. San Agostino, commentando il Vangelo di Giovanni, distingue tra Verbo di Dio e verbo dell'uomo: mentre il primo è immutabile ed eterno, “il Verbo non è un suono che passa”, il secondo è caduco e transitorio, “le parole che noi pronunciamo percuotono l'aria, e poi si disperdono”. Ma Agostino distingue anche tra “suono fisico” e “suono interiore”, tra apparenza e verità: “A forza di parlare, le parole perdono valore: risuonano, passano, e perdono valore, e non sembrano altro che parole. C'è però anche nell'uomo una parola che rimane dentro: il suono solo, infatti, esce dalla bocca. È la parola che viene pronunciata autenticamente nello spirito, quella che tu percepisci attraverso il suono, ma che non si identifica col suono. Quando, ad esempio, io dico: Dio, pronuncio una parola. È una parola tanto breve: tre lettere e due sillabe! Forse che Dio è tutto qui, tre lettere e due sillabe? Quanto è insignificante la parola, altrettanto è grandioso il significato che essa esprime. Che cosa è avvenuto nel tuo cuore, quando hai udito: Dio? Che cosa è avvenuto nel mio quando ho pronunciato: Dio? Abbiamo pensato alla realtà suprema, che trascende ogni mutevole creatura, materiale e spirituale”⁴⁸

Nel primo giorno della Creazione, dunque, Dio-Logos-Verbum ineffabile nel pronunciare *fiat lux* unì in un unico nodo suono, parola, gesto, luce e colore. Nella seconda Creazione si è servito di uno strumento perfetto ed immacolato, Maria, formulando su di esso il suo *canticum novum* che è Cristo. Di qui la perfetta e nascosta iconografia musicale della lira nell'*Assunta* che il Padre richiama a sé. Prefigurata, la lira era apparsa in braccio David che su di essa aveva composto i suoi profetici salmi colmi di attesa messianica ed ora è impersonata dalla *Deipara*, la tenda vivente del Redentore.

Per questo Maria, per dirla con Dante, “dissolvendo le forme nella luce, s'imparadisa in un'estasi, s'annega nell'infinito”.⁴⁹ Per questo la materia immacolata di cui è fatta si stempera in una “visione vaporosa” che non ha “niente di solido, di reale”,⁵⁰ ma che possiede tutto della musica. Per questo quella lira che Previati metteva in braccio alla sua allegoria della *Poesia* (fig. 12) è ora incarnata perfettamente da Coi che compendia in sé tutta la Creazione immacolata, con i suoi colori, odori, suoni, circonfusa di luce divina. Per questo quegli angeli, inizialmente giovani biancovestiti o nudi, visibili ancora nella versione liberty affidata all'ebanista Ettore Zaccari che ne esegue la cornice, con tanto di empireo celeste inserito nella cimasa,⁵¹ e riutilizzati per la Sala da Musica di Milano, si trasformano in notazioni “cromatiche” o “cromofoniche”.

L'analogia musica-pittura si manifesta per Previati nel gradevole o sgradevole abbinamento di due o tre tonalità cromatiche fra loro. Si guardi bene, dunque, il mutamento cromatico che accende l'angelo in basso a sinistra di un oro vivo e che sospinge (fig. 6), la Vergine, più in alto, contraddicendo l'iniziale simmetria. Quest'angelo modificato, alterato nel colore – che per Previati è la stessa cosa del suono, avendo entrambi comune origine nella vibrazione – incarna una tensione armonica, come se fosse un *diesis* o un 7° grado della scala (*sensibile*) che tende alla risoluzione sul 1° grado (*tonica*). Con il suo colore aurorale-crepuscolare, spinge la Madonna all'insù e in Lei questa tensione trova riposo, si pacifica, si stempera. Maria, pertanto, sarebbe associata all'8° grado della scala, che in musica coincide con il 1°, ovvero, come la numerologia sacra vuole, rappresenterebbe la Nuova Creazione che si sostituisce alla Prima, caratterizzata dalla cifra 7, così come sono le giornate del mondo creato.

Figlio di un orologiaio dilettante di musica e costruttore di strumenti che, rimasto vedovo, sposa in seconde nozze una matrigna religiosissima,⁵² Previati raccoglie quest'eredità di affetti familiari restituendola in un'iconografia musicale riassorbita nel silenzio. Quest'"ultimo uomo del Rinascimento", il cui "sogno svanisce nella luce della modernità", come lo definisce Boccioni,⁵³ lavora in sottrazione, sulla soglia tra musica e pittura, cancellando la citazione iconografico-musicale, troppo puntuale e diretta, e facendola riemergere nella luce, incarnata dall'andamento melodico delle sue pennellate, riassorbita nelle sue variazioni cromatiche.⁵⁴ Al "canto previatano" risponderà "il grido futurista", come afferma in una mirabile sintesi Calvesi.⁵⁵ Il suo è davvero un "canto nuovo", nel perfetto connubio tra tecnica e soggetto. E risuona il salmo 32,3 "Cantate ei canticum novum, bene psallite ei in vociferazione" nel ritratto previatano di Maria, lo strumento sul quale è piaciuto a Dio suonare, mentre esegue perfettamente quell'"armonia del silenzio" cui destina, madre di tutti, il resto dell'Umanità dal Figlio redenta.

Sources for images

Figs. 1, 4	From: <i>Gaetano Previati. Vent'anni in Liguria</i> , 2007. tav. 47 e 46
Figs. 2, 3, 5, 8-11	From: <i>Gaetano Previati: 1852-1920</i> , 1999, pp. 161, 132, 159, 202, 142, 148, 131
Fig. 7	From: M.T. BENEDETTI-S. FREZZOTTI-R. UPSTONE, <i>Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones e il mito dell'Italia nell'Inghilterra vittoriana</i> , Milano, Electa, 2011
Fig. 12	From: N. BARBANTINI, <i>Previati</i> , 1910, tav. 68

- 1 *Gaetano Previati. Vent'anni in Liguria (1901-1920)*, a cura di F. RAGAZZI, De Ferrari, 2007, p. 49.
- 2 A. PREVIATI, *Gaetano Previati nelle memorie del figlio* (1927), Ferrara, Liberty House, 1993, p. 79.
- 3 G.M. ROSCHINI, *Il dogma dell'Assunzione*, Roma, Belardetti, 1950.
- 4 M.G. SCHINETTI, "La pittura sacra", in *Gaetano Previati: 1852-1920*, Direzione generale cultura, Palazzo reale di Milano, Electa, 1999, p. 59.
- 5 L. RÉAU, *Iconographie de l'Art Crétien*, Paris, 1955, Tomo II, p. 616.
- 6 Secondo Carrà, Previati è un pittore mistico le cui forme "mancano di qualsiasi valore oggettivo, prodotte istintivamente dalla sua passione", *Gaetano Previati, Mostra antologica*, Ferrara, Palazzo Diamanti, 1969, s.p.
- 7 D. TUMIATI, "Artisti contemporanei: Gaetano Previati", in *Emporium*, 1901, cit. in *L'arte di Gaetano Previati nella Stampa Italiana*, Torino, Bocca, 1910, p. 45.
- 8 *Ibid.*, p. 39.
- 9 E. CORRADINI, "Gaetano Previati", in *Nuova Antologia*, 1° dicembre 1906, cit. in *L'arte di Gaetano Previati nella Stampa Italiana, op. cit.*, p. 59.
- 10 *Ibid.*, p. 64.
- 11 A. PREVIATI, *op. cit.*, 1993, p. 79.
- 12 G. PREVIATI, intr. e note di S. ASCIAMPRENER, *Lettere al fratello*, Milano, Hoepli, 1946, p. 130.
- 13 D. TUMIATI, *op. cit.*, 1901, p. 44.

- 14 Se il transito dalla terra al cielo dal XV secolo in poi avviene anche senza l'ausilio degli angeli, per cui la Vergine d'innalza da sola (Perugino, Tiziano, Reni, Rubens, Rembrandt), l'iconografia iniziale, fin dall'VIII sec. prevede il sostegno di angeli e, talvolta, di angeli-musici, mantenendo la tradizione fino all'XVII (Benozzo Gozzoli, Gaudenzio Ferrari, Lorenzo da Viterbo, Beato Angelico). L. RÉAU, *op. cit.*, 1955, pp. 619-621.
- 15 D. TUMIATI, *op. cit.*, 1901, p. 52.
- 16 Così lo esclama U. OJETTI in *Ritratti d'artisti italiani*, Milano, 1923, p. 25.
- 17 E. CODRONCHI ARGELI, "Un figlio del sole", *cit.* in *L'arte di Gaetano Previati nella Stampa Italiana*, *op. cit.*, p. 218. La predilezione per l'indeterminato, l'idefinito muove altri critici a stabilire un parallelo con l'opera di Debussy: "Quello stesso stato d'animo musicale che crea nel Debussy le impressioni sinfoniche più morbide d'indeterminatezza, sembra muoverlo alla natura segreta de' fiori, comprendendone la delicatezza suggestiva della grazia sottile, le tinte armoniose e profonde, il loro sbocciare e il loro spegnersi lento e prezioso". Così Nicodemi cita "le peonie dai petali aperti come per sensazioni di piacere", "i cardi dalle forme strane", "i geranei musici". G. NICODEMI, *L'opera religiosa di Gaetano Previati*, Milano, Alfieri e Lacroix, 1917, p. 22.
- 18 "Il trittico *Eroica*, vastissimo, è della musica di Wagner espressa coi pennelli anziché con le note", dichiara l'anonimo critico del *Corriere della Sera* il 4 gennaio del 1910, *cit.* in *L'arte di Gaetano Previati nella Stampa Italiana*, *op. cit.*, p. 130. Anche C. CALZECCHI lo accosta a Wagner, nell'articolo "L'arte di Gaetano Previati", apparso su *L'Unione*, l'8 febbraio 1910, *ibid.*, p. 136.
- 19 N. BARBANTINI, *L'Arte di Gaetano Previati*, Milano, Capriolo & Massimino, 1910, p. 19.
- 20 L. MEZZADRI, "La musicalità di un pittore", in *Provincia di Brescia*, 7 febbraio 1910, *cit.* in *L'arte di Gaetano Previati nella Stampa Italiana*, *op. cit.*, p. 235.
- 21 A. MELANI, "Prima Esposizione Triennale di Milano. Il quadro di Previati", in *Arte e Storia*, 30 maggio 1891, *cit.* in *L'arte di Gaetano Previati nella Stampa Italiana*, *op. cit.*, p. 16.
- 22 D. TUMIATI, *op. cit.*, 1901, p. 33.
- 23 *Ibid.*, p. 52.
- 24 L. MEZZADRI, "La musicalità di un pittore", in *Provincia di Brescia*, 7 febbraio 1910, *cit.* in *L'arte di Gaetano Previati nella Stampa Italiana*, *op. cit.*, pp. 235-236.
- 25 G. MARANGONI, "Il pittore dell'anima e della luce", conferenza tenuta la sera del dì 24 gennaio 1910 nell'Aula Magna del Liceo Beccaria di Milano di incarico dell'"Università Popolare", *ibid.*, pp. 115.
- 26 *Corriere della Sera*, 4 gennaio, 1910, *ibidem*, p. 130.
- 27 *Il Giornale della Sera*, 17 gennaio 1910, *ibidem*, p. 140.
- 28 E. CODRONCHI ARGELI, "Un figlio del sole", *cit.* in *L'arte di Gaetano Previati nella Stampa Italiana*, *op. cit.*, p. 216.
- 29 J. NIGRO COVRE, *Riferimenti musicali nelle arti figurative tra simbolismo e prime avanguardie*, Roma, Lithos, 1993.
- 30 G.M. ROSCHINI, *Lo pseudo-Dionigi l'Areopagita e la morte di Maria SS.*, Roma, Marianum, 1958.
- 31 A. LOCATELLI-MILESI, *L'opera di Gaetano Previati*, Milano, 1906, p. 36.
- 32 Così scrive Previati in una lettera al fratello, datata Milano, 18 febbraio, 1890, in G. PREVIATI, intr. e note di S. ASCIAMPRENER, *op. cit.*, p. 44.
- 33 U. OJETTI, *op. cit.*, 1923, p. 31.
- 34 *Ibid.*
- 35 Parlando della relazione tra le arti, Tumiati e Previati si intrattengono davanti al Duomo. "Il silenzio è l'abisso del suono, di qui deriva a sua potenza" esclama Tumiati che invita il pittore a cercare "l'abisso del colore e delle forme". Questo stralcio di dialogo prova l'interesse per la relazione *inter artes* nel pittore e negli artisti della sua cerchia. D. TUMIATI, *op. cit.*, 1901, pp. 44-45.
- 36 Il legame con l'eredità della pittura religiosa italiana è forte, ma, come dice Ogetti, per Previati si tratta di ricordi involontari che affiorano come versi "ch'egli modula e allunga e deforma sopra una musica sua nuova. Questa sua musica, questa sua nuova che non è più nella forma, dovrebbe essere nella luce", U. OJETTI, *op. cit.*, 1923, p. 35.
- 37 C. CALZECCHI, *op. cit.*, 1910, p. 133.
- 38 U. OJETTI, *op. cit.*, 1923, p. 37.
- 39 Lettera al fratello datata 9 febbraio, 1891, in G. PREVIATI, intr. e note di S. ASCIAMPRENER, *op. cit.*, Milano, p. 49.
- 40 Lettera al fratello datata Milano, 18 marzo 1893, *ibid.*, p. 133.
- 41 Lettera al fratello datata Milano, 19 Dicembre 1995, *ibid.*, p. 238.

- 42 H.P. BLAVATSKY, *La doctrine secrète: synthèse de la science, de la religion et de la philosophie*, La Famille Théosophique, Paris, 1946, vol. 2, p. 185.
- 43 Barilli parla di colore "pettinato", "striato", "fibrillare" in *Gaetano Previati, Mostra antologica, op. cit.*, s.p.
- 44 U. OJETTI, *op. cit.*, 1923, pp. 37-38.
- 45 G. PREVIATI, *Della Pittura, Tecnica ed Arte*, Torino, 1913, ed. a cura di TORRESI, Liberty House, Ferrara, 1992, p. 116.
- 46 E. PRAMPOLINI, "La cromofonia e il valore degli spostamenti atmosferici", in *L'Artista Moderno*, XII, 10 dicembre 1913, n. 23. Questo manifesto deriva da lievi modifiche al testo *Il colore dei suoni*, pubblicato su *La Gazzetta ferrarese*, 26 agosto 1913 n. 124. Cfr. anche G. LISTA, *Enrico Prampolini futurista europeo*, Roma, Carocci, 2013, pp. 28-29. Al 26 agosto 1913 risale la pubblicazione del primo scritto teorico di carattere futurista, "Il colore dei suoni", uscito su *La gazzetta ferrarese* – una settimana prima dell'analogo manifesto "La pittura dei suoni, rumori e odori" di Carlo Carrà – e ripubblicato, con piccole modifiche, in "La cromofonia e il valore degli spostamenti atmosferici", in *L'artista moderno* il 10 dicembre.
- 47 Cfr. nota n° 55.
- 48 S. AGOSTINO, *Commento al Vangelo di Giovanni*, Omelia I, 8, Roma, Città Nuova, 1968, p. 83.
- 49 U. OJETTI, *op. cit.*, 1923, p. 35.
- 50 C. CARRÀ, *Artisti moderni*, Firenze, Le Monnier, 1943, p. 69.
- 51 M.T. BENEDETTI-S. FREZZOTTI-R. UPSTONE, *Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones e il mito dell'Italia nell'Inghilterra vittoriana*, Milano, Electa, 2011, p. 287.
- 52 V. COSTANTINI, *G. Previati, L'arte per tutti*, Bergamo, p. 8.
- 53 M. CALVESI-E. COEN, *Boccioni. L'opera completa*, 1983, p. 202. Dopo l'incontro del 2 marzo del 1908, Boccioni dichiara che Previati è un uomo pieno di fede e di coraggio "Sa della derisione che lo riguarda ma non se ne sgomenta". G. GINEX, "Un sogno che svanisce nella luce della modernità. Gaetano Previati nella lettura della critica, dalle suggestioni antipositivistiche all'influsso su Umberto Boccioni" in *Gaetano Previati: 1852-1920, op. cit.*, p. 69.
- 54 Previati dichiara nella lettera al fratello datata Milano, 22 Agosto 1993 di voler rievocare le immagini della mente attraverso i mezzi propri della pittura, "sicché l'artista veda rispecchiata la visione come fosse viva per lui", G. PREVIATI, intr. e note di S. ASCIAMPRENER, *op. cit.*, p. 146.
- 55 M. CALVESI, "Boccioni e Previati", in *Commentari*, vol. XII, fase. I, p. 65.

Barbara Aniello

U spoju zvuka i boje - *Uznesenje* Gaetana Previatia i skrivena glazba

Previatijevo *Uznesenje* iz 1903. godine sadrži niz nepravilnosti u odnosu prema tradicionalnoj ikonografiji. Analizom pripremnih crteža zapaža se da autor ne uvrštava u prikaz glazbene instrumente, koji su izvorno bili dodijeljeni anđelima. Razlog tomu možemo tražiti u Previatijevoj slikarskoj tehnici (divinizam), koja se poklapa sa sinestetičkim načelima početka stoljeća i koja u datim primjerima "vibrantnost" definira kao element sinteze različitih umjetnosti. Kompozicija na jednom od pripremnih ulja, koje se danas nalazi u *Museo dell'Ottocento* u Ferrari, daje naslutiti da se instrumenti oduzeti anđelima pojavljuju "pokriveni" u ili uz lik Bogorodice, o čemu svjedoči frontalni prikaz njenog lika, koji okružen i sjedinjen s nebeskim stvorenjima koja ju uzdižu u nebo, podsjeća na oblik velike lire. U ikono(teo)loškom smislu ovakva se identifikacija Bogorodice kao savršenog glazbenog instrumenta, sviranog od strane Boga, podudara s idejom *kénosisa*, dok je u organološkom smislu značajna vezanost uz mističnu simboliku *Agnus Dei*.

Prijevod s talijanskoga: Monika Štitić