



MUSICALITA' NELL'OPERA PLASTICA DI VICTOR VASARELY *Frédéric Rossille*

"Esiste forse una correlazione tra due forme di espressione artistica come la musica e la plasticità ?"

Victor Vasarely

Risonanze nel mondo fisico

Un tetto per due...

In "Note per un manifesto" del 1955, Vasarely assimila la losanga e l'ellissi a delle deformazioni del quadrato e del cerchio, facendo intervenire lo spazio, il movimento e la durata. Ciò ci avvicina alla plasticità del tempo musicale che si piega ai processi di aumento o diminuzione proporzionali che riguardano la durata. Nelle sue "opere cinetiche profonde", Vasarely sovrappone due reti separate da uno spazio che si mettono in moto grazie al movimento degli spettatori che si spostano: traduzione plastica del fenomeno sonoro dell'eco. In molti quadri del periodo "Gestalt", le figure possono essere viste sia concave che convesse, creando, per usare le parole dell'artista, un "movimento perpetuo dell'occhio". Questi esempi dimostrano quanto l'arte ottica di Vasarely si svolga nel piano, nello spazio e anche nel tempo.

La vibrazione prima di tutto...

Vasarely afferma il principio d'identità di due nozioni fino ad allora distinte: "Forma e colore sono un tutt'uno" (in "Note per un manifesto", 1955). Egli definisce l'Unità Plastica come il riunirsi di due forme-colori opposti. Essa è fisica e psichica, "dipendendo al tempo stesso dalla struttura materiale, matematica dell'Universo e dalla sua sovrastruttura intellettuale". L'identità forma-colore di Vasarely ha un suo corrispondente nella musica. Furono i poeti a proporre l'analogia tra timbro e colore. L'altezza del suono si riferisce al suo posto all'interno di una scala definita da un sistema modale e da uno tonale. Le caratteristiche dell'apparato uditivo ci spiegano perché percepiamo timbro e altezza come due entità distinte. In realtà, essi corrispondono all'espressione di un unico fenomeno, la vibrazione acustica, pertanto è possibile affermare l'identità timbro-altezza. L'Unità Plastica di Vasarely appare, quindi, come l'equivalente pittorico della nota musicale e, al tempo stesso, della cellula musicale, dell'"Oggetto Sonoro" (come lo definì Pierre Schaeffer ne "Le traité des objets musicaux" del 1966), del "Semantema (come lo definì il compositore Jorge Antunès, frammento sonoro minimo provvisto di significato e di identità sulla base dell'emozione), o dell'Unità Semantica Temporale" (nozione proposta dal laboratorio di musica e informatica di Marsigliche consiste in una figura sonora il cui significato si esprime nel tempo). Raggrupperemo qui le nozioni di nota, cellula musicale, Oggetto Sonoro, Semantema e U.S.T. sotto il concetto più generico di Unità Musicale, e opporremo le Unità Musicali Trascrivibili (note e cellule musicali) a quelle che non lo sono (Oggetti Sonori, Semantema e U.S.T.). La durata, l'intensità e il posizionamento temporale dell'Unità Musicale in seno ad una composizione sono gli equivalenti musicali della forma, della dimensione e della posizione relativa dell'Unità Plastica dello spazio bidimensionale del quadro.

L'arte di programmare

Nella sua ricerca di un vocabolario normalizzato, munito di un alfabeto di trenta forme e di una gamma di trenta colori, Vasarely accede a un numero illimitato di combinazioni. L'opera, programmata in modo astratto dall'artista, viene eseguita a partire da un 'prototipo di partenza', concetto molto prossimo (alla riduzione) ad una partitura di base per pianoforte che si presta alle strumentazioni più varie. Le diverse realizzazioni del prototipo di partenza, colore, ingrandimento, scelta del supporto fisico, appaiono allora come tante orchestrazioni successive di uno stesso tema. Contrariamente alla natura effimera del quadro o dell'integrazione architettonica, la programmazione di un'opera plastica ne permette la conservazione all'infinito e la possibilità di ricrearla in qualsiasi momento, proprio come accade quando un musicista odierno interpreta una partitura che risale all'epoca barocca. La programmazione plastica e la partitura musicale, nella misura in cui utilizzano simboli astratti, sono parenti stretti.

Qualche procedimento esemplificativo

La ripetizione e la simmetria Vasarely chiama "algoritmi" le sue opere basate su permutazioni programmabili di sfumature cromatiche. La ripetizione di unità forme-colori rievoca la ripetizione di cellule musicali, di motivi, di frasi o anche di intere sezioni. Il procedimento raggiunge il culmine nelle musiche che impiegano gli ostinati - come la passacaglia - e nella corrente minimalista. Che sia in musica o in arte plastica, il procedimento della ripetizione è garante dell'unità pur permettendo le più complesse elaborazioni. La nozione di ripetizione è simile alla nozione matematica di simmetria. 'Il ritmo sta al tempo come la simmetria sta allo spazio', scrive Francis Warrain. In un quadro di Vasarely, la simmetria si esprime spesso secondo vari assi. Può anche assumere il volto delle simmetrie proprie di alcune figure geometriche. Nel campo della musica, i canoni, il contrappunto inverso, i procedimenti di imitazione, i ritmi retrogradi dipendono dal principio di simmetria. Alla luce di questi principi, l'opera di Vasarely merita di essere paragonata alle costruzioni musicali di un J.S. Bach e a quelle degli esploratori di nuove scritture: la dodecafonìa (A.Schönberg, A.Berg, A.Webern), i modi di valore e intensità di O.Messiaen, la musica seriale, la tecnica originale dei dodici suoni di W.Lutoslawski, la musica stocastica di I.Xenakis, la 'micro-polyfonia' di G.Ligeti, le musiche ripetitive di avanguardia.

La variazione La specificità della variazione musicale consiste nel presentare un tema trasformandone alcuni aspetti : ornamentazione della melodia, cambiamento dell'armonia, trasformazione dell'accompagnamento e altre procedure. In Vasarely, lo spirito della variazione appare in un'opera quale "Clide" (1984) che mostra delle varianti colorate di strutture espansive sui motivi del cerchio, del quadrato, dell'esagono e dell'ottagono. La variazione si manifesta anche nella creazione di serie spalmate nella durata, che concretizzano il risultato di una stessa ricerca plastica o che corrispondono alle realizzazioni successive di uno stesso prototipo di partenza. Si pensi alle opere in bianco e nero costruite sulla trama della scacchiera e alle strutture espansivo/regressive del periodo 'Vega'.

Lo sviluppo Nel primo tempo della forma sonata, lo sviluppo - o 'elaborazione' - riprende degli elementi dell'esposizione per prolungarne le idee mediante ripetizioni, modulazioni e altri procedimenti e, dopo un percorso tonale più o meno complesso, termina con la preparazione della riesposizione al tono iniziale. Nella stretta finale di una fuga, la relazione polifonica si restringe, con il soggetto e la risposta che si sovrappongono in ingressi ravvicinati. In Vasarely, il procedimento di elaborazione caratterizza le opere che costituiscono la sintesi di più ricerche plastiche. Così, 'Xexa-Domb' (1971-1973) sposa il cubo di Keplero con la struttura espansiva del periodo 'Vega'. Costruita sulla base dell'ottagono e del quadrato, 'Planetary' (1972) coniuga il concetto della ricca policromia del 'Folklore planetario' con il linguaggio proprio delle strutture espansive-regressive.

Trovare l'equilibrio non è poi così facile... La realizzazione della grande forma - la struttura globale di un'opera - presuppone la ricerca dell'equilibrio delle sue parti tra di loro e nel loro rapporto con il tutto. Questo equilibrio sarà ottenuto, in particolare, con l'elaborazione dei contrasti necessari per il buono svolgimento dell'opera e per il mantenimento del suo interesse. Così, i movimenti rapidi si alterneranno ai movimenti lenti, il percorso tonale si allontanerà dal tono iniziale per ritornarvi nella coda. Vasarely veglia sul rispetto dei principi di equilibrio e di unità simili a quelli appena evocati. Così, in 'Tauri-R' (1966-76), il disegno in bianco e nero viene duplicato integralmente in negativo, come se le due parti dovessero annullarsi. In 'Eridan' (1956-76), i quattro quadranti della tela si rispondono in positivo-negativo. In 'Capella I' (1964), la metà superiore del quadro sembra irradiare la luce che la parte inferiore sembra, invece, captare. In 'V.P. 112' (1970), una struttura espansiva risponde a una struttura regressiva.

Percepire... vuol dire ingannarsi!

La forma di una teoria Vasarely ha studiato i principi della Gestalt Theorie - o teoria della forma - e li ha applicati alle sue ricerche. Ricordiamone brevemente gli assi portanti: il tutto è diverso dalla somma delle parti; la percezione consiste nello stagliarsi di una figura su uno sfondo; la mente struttura la percezione delle forme secondo delle leggi naturali. E si noti che la legge d'intervento sfondo-forma è già intrinsecamente formulata nel concetto di Unità Plastica. I principi e le leggi della Gestalt Theorie si applicano alla percezione della musica. Le leggi naturali di buona forma, buona continuità e destino comune regolano l'arte della melodia. La legge della similitudine è evidente nell'imitazione del contrappunto, nei procedimenti di ripetizione e di simmetria, nel ritmo. In accordo con la legge d'intervento sfondo-forma, l'analisi musicale tiene conto delle nozioni di sfondo, di secondo piano e di primo piano.

Il sesso degli angeli...

Ricordiamo che molte opere del periodo 'Gestalt' presentano figure che si possono leggere sia come concave che convesse. Le musiche polifoniche sovrappongono svariate linee melodiche e possiedono perciò molteplici griglie di lettura. La nostra attenzione può concentrarsi sull'una o l'altra voce messa così in rilievo rispetto alle altre parti. Qualunque musica complessa presenta allo stesso modo più griglie di lettura. Basta pensare alle poliritmie e alle altre ambiguità ritmiche. Una battuta in due tempi, in 6/8, può così essere intesa come una battuta in tre tempi, in 3/4, a seconda che il nostro orecchio raggruppi le sei crome per tre o per due. Nei due campi che interessano, le ambiguità d'interpretazione sono fattori di ricchezza che creano degli spazi di libertà che vengono attivamente investiti dai nostri sensi.

Dall'illusione alla rivelazione Vasarely partecipa alla nascita del cinetismo, che egli teorizza nel suo 'Manifesto giallo' del 1955. A partire dal suo periodo figurativo, egli cerca di dare l'illusione del movimento. Le sue reti lineari in bianco e nero mobilitano la persistenza retinica, come in 'Studio lineare I' (1935) e 'Zebre' (1938). Nei suoi 'fotografismi', l'illusione viene prodotta dalla sovrapposizione di immagini positive e negative sfasate. Le sue 'opere cinetiche profonde' sovrappongono due reti separate da uno spazio e si animano di movimenti complessi quando uno spettatore si sposta.

L'illusione della 'griglia di Hermann' è evidente in opere quali 'Rena II A' (1968) dove si vedono delle macchiette grigie spuntare in corrispondenza delle intersezioni delle linee chiare. L'illusione di Kanizsa viene utilizzata in un'opera quale 'Binaire' (1956) in cui vengono suggerite delle figure geometriche i cui contorni sono solo accennati. Alcune melodie danno a intendere delle note virtuali che la nostra mente restituisce con riferimento alla risonanza naturale e al sistema tonale. Delle musiche ripetitive - come 'Music for 18 Musicians' del compositore S.Reich - giocano sulla creazione di sfasamenti temporali tra motivi semplici sovrapposti. Questo procedimento è all'origine di configurazioni sonore sempre cangianti, che hanno un effetto caleidoscopio. Un pensiero di Vasarely si adatta sorprendentemente a questo fenomeno: 'L'ideale è arrivare a una totale semplicità sul piano oggettivo per avere la massima complessità sul piano soggettivo' (in 'Vasarely plasticien', éditions R.Laffont, Parigi, 1979, p.169).

La quête du Graal

Il temperamento equabile e il cubo di Keplero

Tra il 1722 e il 1744, J.S.Bach produsse compose i due libri sul 'Clavicembalo ben temperato' contenenti ognuno ventiquattro preludi e fughe scritti in tutti i toni e semitoni. Il compositore vi esplora le possibilità offerte dal temperamento equabile le cui basi erano recenti. Nel 1691, A.Werckmeister aveva proposto di dividere l'ottava in dodici semitoni uguali il che dà solo un intervallo puro, che è l'ottava, in quanto gli altri sono delle approssimazioni degli intervalli naturali. Malgrado questo difetto, il temperamento equabile possiede la proprietà di generare le stesse scale su tutti i gradi, consentendo così di modulare in tutti i toni e i semitoni, cosa che Bach comprese e sfruttò. Il cubo in prospettiva isometrica o 'cubo di Keplero' si presenta come un esagono regolare provvisto di tre raggi simmetrici. Non tenendo conto della diminuzione dimensionale con l'aumento della distanza, è un'approssimazione della vera visione del cubo. Come fece il temperamento equabile nella musica di Bach, anche il cubo di Keplero ha aperto nuove prospettive a Vasarely. Con i suoi lati e angoli uguali, può infatti incastrarsi in se stesso consentendo sapienti assemblaggi nello spazio bidimensionale. Si pensi ai periodi 'Gestalt' e 'Hommage à l'hexagone', alle trasformazioni dinamiche che Vasarely gli fa subire per conformarlo alle sue strutture regressive e espansive come in 'Cheyt' (1970).

Ostinato rigore Nell'arte plastica come in musica, un certo rigore geometrico regola le forme, le strutture, i collegamenti tra le parti e l'equilibrio del tutto. Esso si manifesta su tutte le scale, dall'unità significativa primaria fino alla grande forma. Anche se Vasarely evoca nei suoi scritti 'la geometria dell'artista che funziona a meraviglia senza conoscenze esatte' (in 'Note per un manifesto', 1955), egli raccorda le sue figure con la precisione di un rilievo architettonico o una partitura musicale. L'arte plastica e la musica utilizzano dei linguaggi di programmazione codificati al fine di descrivere l'ordine dei loro mattoncini elementari. Le leggi che si applicano sono quelle che regolamentano la percezione delle forme e dei colori e quelle dell'armonia, del contrappunto e della costruzione musicale. Queste leggi riflettono i modi di funzionamento dell'interazione spirito-materia. Dalla nostra escursione nell'universo di Vasarely, riportiamo i segni che mostrano l'onnipresenza della matematica: figure geometriche, procedimenti di ripetizione, principi di simmetria, applicazione delle leggi combinatorie, permutazioni... Tempo e spazio possono anche risponderci in una figurazione plastica della matematica del solfeggio, come in 'Marna' (1980). Plastico e spirito scientifico, Vasarely suggerisce una spiegazione dell'efficacia della matematica nel descrivere il nostro Universo: 'I linguaggi della mente non sono altro che le supervibrazioni della grande natura fisica' (in 'Vasarely plasticien', éditions R.Laffont, Paris, 1979, p.165). Prodotta dalle nostre menti che partecipano della noosfera, non sarebbe sorprendente che la matematica potesse sovrapporsi esattamente all'ordine del cosmo. Sarebbe quindi alla fonte stessa dei principi che regolano la musica, l'arte plastica e il funzionamento della mente.

Per concludere... Nella seconda metà del XX secolo, la musica e la pittura hanno subito delle evoluzioni in senso inverso da un certo punto di vista. L'orizzonte musicale si è ampliato con l'arrivo della musica concreta e elettroacustica: musiche di tradizione tecnologica, non scritte, la cui trascrizione resta difficile se non impossibile. Formalizzando il concetto d'arte plastica e opponendolo alla pittura tradizionale da cavalletto, V.Vasarely ha aperto le porte di un nuovo mondo: quello di un'arte visiva che si fa gioco dei meccanismi percettivi, un'arte programmabile e riproducibile, dotata di un 'alfabeto plastico' e espressa in un linguaggio matematico. Il suo più bel sogno reste, comunque, essenzialmente umanista: quello della 'città policroma' nella quale 'l'arte di domani sarà tesoro comune'. Pitagora introdusse il numero in musica. 2500 anni dopo, Vasarely lo ha introdotto e teorizzato nelle arti plastiche. Grazie a lui, l'arte visiva ha acquisito un rigore geometrico paragonabile a quello della musica e della matematica. Vasarely suona davanti ai nostri occhi le partiture del suo 'solfeggio plastico'. Unendo il sensibile e l'intelligibile, egli opera una sintesi capace di lasciar intravedere i misteri dell'Universo e di trascinare lungo una strada mistica, raggiungendo in ciò la magia dei mandala tibetani. A questo punto è d'uopo citare la celebre massima che Platone fece incidere sul frontone della sua Accademia di Atene: 'nessuno entri, se non è geometra' e concludere con il pensiero che P.Claudel scrisse nel suo Diario: 'La musica è l'anima della geometria'.



"notre siècle a produit le type de l'expert dans des millions d'exemplaires; place aux hommes doués d'une ample vision".
Walter Gropius

le carré bleu

Ce numéro du Carré Bleu ne respecte pas le programme tout en étant monothématique. Peut-être ne sera-ce pas un cas isolé: tout tourne autour de la musique, par trois réflexions simultanées, très différentes entre elles. Frédéric Rossille qui, à l'occasion de la rencontre à l'Institut Finlandais de Paris pour les 40 ans du Carré Bleu, a composé la pièce pour piano "The Architect" que l'on écoute en accédant à notre site web, occupe tout le dépliant par sa "Musicalité de l'œuvre plastique de Victor Vasarely" où il cherche une réponse à sa question: "Peut-être, existe-t-il une corrélation entre deux méthodes artistiques comme la musique et la plasticité?"

Le recto de l'Annexe – qui d'après les programmes devrait être dédié chaque fois à un architecte d'une région différente – est tout à fait respectueux de la consigne et illustre quelques œuvres et expérimentations fort intéressantes de l'architecte libanais Bernard Khoury.

Le verso propose une synthèse des résultats de l'édition 2006/07 de l' "Appel international à idées - une idée pour chaque ville". Parmi plus de 100 groupes participants le Jury (Lucien Kroll, président; Jaime Lopez de Asiain, Massimo Locci) a choisi des projets de jeunes diplômés d'Algérie, Autriche, Finlande, France et Italie, avec dix « lauréats » gagnant les stages offerts par d'importantes agences architecture européennes et 6 recevant une mention. L'édition 2007/08 – envisagée pour l'automne prochain – a été présentée au mois de mai à Palerme lors de la réunion des Commissions Nationales de la Méditerranée pour l'UNESCO - "Synergies Méditerranéennes: vers un développement durable dans le respect de la diversité culturelle".

Francesco Fiotti, jeune architecte italien qui s'occupe de la relation entre la Musique et l'Architecture depuis longtemps, a soigné "Multivers – des parcours possibles entre l'espace et le son" articulé en trois parties "Horizons élastiques / D'autres mondes / Monade ouverte".

Attila Batar s'est joint à nous avec "Sound, Noise and Silence" un texte de large envergure soutenu par une vision extraordinaire qu'il serait mieux de publier simultanément. Les limites éditoriales ne l'ayant pas permis, "Sound, Noise and Silence" va être le prochain numéro de La Collection, mais il est déjà disponible (en anglais, français et italien) sur www.lecarrébleu.eu.

fondateurs (en 1958)

Aulis Blomstedt, Reima Pietilä, Heijo Petäljää, Kyösti Alander
André Schimmerling directeur de 1958 à 2003, président d'honneur depuis 2006

responsable de la revue et animateur (de 1986 à 2001)
avec A.Schimmerling, Philippe Fouquey

directeur Massimo Pica Ciarrara

Cercle de Rédaction

Kaisa Broner-Bauer, Luciana de Rosa rédacteur en chef,
Claire Duplay, Philippe Fouquey, Päivi Nikkanen-Kall,
Juhani Katainen, Pierre Lefèvre, Massimo Locci,
Luigi Prestinenza Puglisi, Michel Sabard, Livio Sacchi

collaborateurs

Allemagne	Claus Steffan
Autriche	Liane Lefaivre
Belgique	Lucien Kroll, Bruno Vellut, Henry de Maere d'Aertrike
Espagne	Jaime Lopez de Asiain, Jose Maria Cabeza Lainez
Estonie	Leonard Lapin
Angleterre	Jo Wright, Cécile Brisac, Edgar Gonzalez
Etats-Unis	Attila Batar, Stephen Diamond, James Kishlar, Alexander Hartray
Finlande	Räili Pietilä, Severi Blomstedt, Kimmo Kuismanen, Veikko Vasko, Matti Vuorio
France	Georges Edery, Jean-Marie Dominguez, Edward Grinberg, Veneta Avramova-Charlandjieva, Michel Martinat, Jean-Louis Veret, Lucien Hervé, Agnès Jobard, Mercedes Falcones, Roger Aujame, Anne Lechevalier, Pierre Morvan, Frédéric Rossille, Michel Mangematin, Maurice Sauzet, Dominique Beaux, Michel Parfait
Jordanie	Jamal Shafiq Ilayan
Hollande	Alexander Tzonis, Caroline Bijvaet, Tjeerd Wessel
Hongrie	Katalin Coromepy
Italie	Federico Bilò, Paolo Cascone, Aldo M. di Chio
Portugal	Francisco De Almeida
Cuba	Raoul Pastrana
Chine	Lou Zhong Heng, Boltz Thorsten

en collaboration avec

INARCH - Istituto Nazionale di Architettura - Roma
Museum of Finnish Architecture - Helsinki

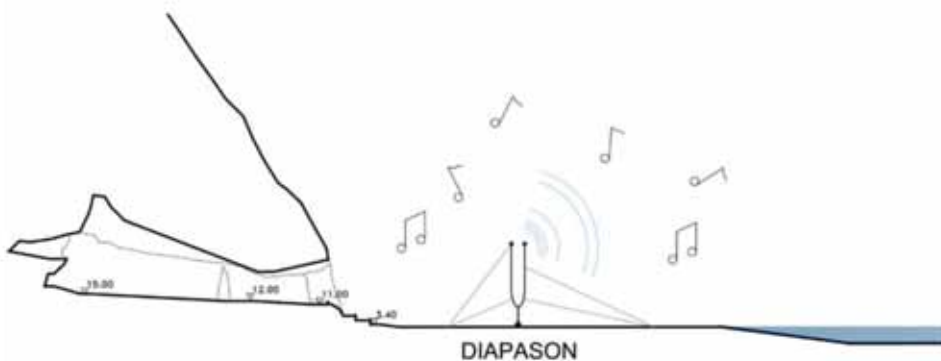
archives iconographique, publicité sebastian@lecarrébleu.eu

traductions Gabriela Rammatone, Adriana Villamena
mise en page Francesco Damiani

abonnement www.lecarrébleu.eu/contact
édition nouvelle Association des Amis du Carré Bleu, loi de 1901
Président François Lapied
tous les droits réservés / Commission paritaire 503

siège social 165 rue S. Martin- 75003 Paris
www.lecarrébleu.eu
lecarrébleu@lecarrébleu.eu

distribution CLEAN edizioni
importatrice Giarrini



«l'architecture moderne n'est pas ce que croient cyniquement les américains: "the engineering solution of the building problem", elle n'est pas le standard de Le Corbusier, ou le "sozialen Fragen" de Taut. Son destin, sa prophétie est de revendiquer la liberté fondamentale de l'esprit». Edoardo Persico
L'architecture est la substance de choses espérées.

Edoardo Persico

sponsors officiels

