

Ottavio de Carli

PAESAGGI MUSICALI

in *Paesaggi di casa. Avvertire i luoghi dell'abitare a cura di Luisa Bonesio e Luca Micotti*, Milano, ed. Mimesis, 2003, pp. 75-99.

Testo dell'incontro tenuto a Pavia presso la *Sala comunale Santa Maria Gualtieri*, il 5 aprile 2001 nell'ambito del Seminario "*Appartenere, Rappresentare, Costruire. Paesaggio, luogo della mente*" organizzato dall'Ordine degli Architetti, Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori della Provincia di Pavia.

L'idea di paesaggio come Luogo della mente, nel quale l'aspetto più propriamente soggettivo, culturale, psicologico o emotivo assume un peso preponderante, trova nella Musica, la più astratta delle arti, una forma molto efficace di espressione. Privati di ogni possibilità di rappresentazione realistica, i paesaggi musicali esprimono infatti una visione delle cose, una Weltanschauung, un atteggiamento di chi osserva, più che la descrizione di realtà oggettive: la musica si fa ideale portavoce di quella disposizione interiore che è il filtro attraverso cui la realtà si trasforma in paesaggio.

Attraverso autori ed epoche diverse, l'incontro proporrà con l'ausilio di ascolti discografici un rapido excursus su diversi paesaggi musicali, a partire dalle melodie pietrificate del monastero altomedievale di San Cugat del Vallés in Catalogna, fino alle espressioni più moderne del nostro secolo, attraverso le grandi stagioni del Rinascimento, del Barocco, del Classicismo, del Romanticismo. L'intento non sarà quello di tracciare una storia del descrittivismo musicale, ma di offrire solo alcuni spunti di riflessione riguardo ai modi con cui l'uomo nel tempo si è rapportato alla realtà.

Vorrei iniziare la mia riflessione traendo spunto da quanto scrive Eligio Gatti, Assessore alla Cultura del Comune di Pavia, nella presentazione della presente iniziativa:

“Il paesaggio è tutto ciò che ci circonda nel momento in cui ci fermiamo ad osservarlo e ne facciamo oggetto di veduta. Tuttavia nel momento in cui viviamo e sperimentiamo il paesaggio, esso inevitabilmente diviene luogo di conoscenza e di interpretazione, luogo della mente – a volte del cuore – più che della realtà: l'orizzonte diventa specchio di cultura e tradizioni, di sentimenti e aspirazioni, di educazione.

L'arte e la letteratura bene esprimono nella rappresentazione del paesaggio l'ambiguità della contrapposizione tra natura e cultura, tra il referente reale, necessario presupposto della visione, e la sua interpretazione”.

Se “Il paesaggio è tutto ciò che ci circonda nel momento in cui ci fermiamo ad osservarlo e ne facciamo oggetto di veduta”, allora possiamo concludere che effettivamente esistono dei veri e propri *paesaggi musicali*.

Per sviluppare il nostro tema, potremmo dunque indagare sui paesaggi sonori, verificare i loro risvolti psicologici, le loro valenze culturali, il loro ‘stato di salute’, dal momento che i paesaggi sonori non sarebbero altro che la colonna sonora della nostra esistenza. Più o meno in corrispondenza di quanto avviene nel mondo visivo, potremmo constatare la presenza di sfondi e di figure in primo piano, a loro volta considerate come simboli, o richiami ad altre realtà.

Il rumore di un torrente o il canto degli uccelli possono in altre parole costituire lo sfondo sonoro di un paesaggio, e in quanto tali esserne parte integrante. Essendo ‘paesaggio’, cioè realtà divenuta oggetto di osservazione, attraverso il filtro della consapevolezza, o del ricordo, o del sogno, anche il mondo sonoro diviene necessariamente un “luogo della mente”.

I suoni dell'acqua, del mare, della pioggia, dei torrenti, del vento costituiscono dei paesaggi sonori naturali, così come vi sono dei paesaggi sonori ‘antropizzati’, rurali o cittadini (il rumore del traffico, delle macchine, ecc.).

ASCOLTO Respighi *Pini di Roma*: 3 - I Pini del Gianicolo (1924). Si sente l'odore di una notte di primavera.

Filtrati dall'umana conoscenza, o dal ricordo, questi paesaggi sonori assumono una connotazione prettamente culturale, e dunque significati diversi a seconda di chi li recepisce. È curioso ad esempio che il verso di Virgilio

“sole sub ardenti resonant arbusta cicadis”¹

venisse tradotto da Alexander Pope:

“The bleating sheep with my complaints agree”²

Al lettore inglese era infatti più familiare il belato della pecora che il frinire delle cicale.

La letteratura è piena di riferimenti a questi paesaggi sonori, basti appunto pensare al frinire delle cicale d'estate, o al canto dell'usignolo nelle notti di maggio, o al suono delle campane.

Ricorderò solo qualche passo del grande Leopardi che tutti conosciamo:

¹ *Egloga II*, v. 13: nel caldo pomeridiano, i lamenti del ricco pastore Coridone e lo stridore delle cicale rompono il silenzio.

² *The second Pastoral*: “il belare della pecora s'accorda con i miei lamenti”.

“Or la squilla dà segno
della festa che viene;
ed a quel suon diresti
che il cor si riconforta.
I fanciulli gridando
su la piazzuola in frotta,
e qua e là saltando,
fanno un lieto romore:
e intanto riede alla sua parca mensa,
fischiando, il zappatore,
e seco pensa al dì del suo riposo.
Poi quando intorno è spenta ogni altra face,
e tutto l’altro tace,
odi il martel picchiare, odi la sega del legnaiuol, che veglia
nella chiusa bottega alla lucerna...”³.

“D’in sulla vetta della torre antica,
Passero solitario, alla campagna
cantando vai finché non more il giorno;
ed erra l’armonia per questa valle”⁴.

“[...] E come il vento
odo stormir tra queste piante, io quello
infinito silenzio a questa voce
vo comparando: e mi sovvien l’eterno,
e le morte stagioni, e la presente
e viva, e il suon di lei [...]”⁵.

Qui c’è una rilettura poetica di un paesaggio musicale: è la colonna sonora della nostra esistenza che si fa poesia. Può essere poesia scritta in versi, o scritta in musica. Ma è sempre una sorta di riproduzione poetica di ciò che del mondo esterno si coglie.

Il descrittivismo musicale è basato sull’idea di richiamare in qualche modo questi paesaggi musicali, riprodurli per rievocare magari l’immagine dell’intero paesaggio (non solo quello sonoro, ma anche quello visivo). Scriveva in proposito Johann Huizinga nel suo fondamentale *L’autunno del Medioevo*:

“Un suono c’era che sempre riusciva a coprire le altre voci della vita affaccendata e che, per quanto variato e tuttavia mai confuso, sapeva sollevarle tutte, per un momento, in un’atmosfera d’ordine: era il suono delle campane. Le campane erano nella vita giornaliera come buoni spiriti ammonitori che, con voce ben nota, annunciavano ora il lutto ora la gioia, ora il riposo, ora l’agitazione, ora chiamavano a raccolta, ora esortavano. Si chiamavano con un nome popolare: la grossa Giacomina, la campana Roelant: si sapeva il significato dei rintocchi. E nonostante lo scampanio continuo, si rimaneva sensibili al suono...”

La descrizione di Huizinga rileva in qualche modo la distinzione tra i diversi aspetti di un paesaggio sonoro. Da un lato vi sono infatti i cosiddetti *rumori di fondo* (che qualcuno definisce anche ‘toniche’), quei suoni cioè che vengono sovrascolti e che l’orecchio non nota se non quando cambiano improvvisamente - il canto degli uccelli, il mormorio dei ruscelli, il fragore di una cascata o appunto le ‘voci della vita affaccendata’; dall’altro i veri e propri *segnali*, ascoltati con più o meno attenta consapevolezza.

Tale distinzione porterebbe inevitabilmente a notare quanti mutamenti delle abitudini percettive sono avvenuti nel corso della storia, sia perché la sensibilità era diversa e sia perché il paesaggio sonoro aveva caratteristiche a volte perfino inimmaginabili per l’uomo moderno. Basti leggere, a titolo di esempio, quanto scriveva nel ‘700 Tobias Smollett:

“Vado a letto dopo mezzanotte, stanco e agitato per gli impegni della giornata. A ogni ora balzo dal sonno per il rumore insopportabile delle guardie notturne, che gridano l’ora per ogni strada e battono a ogni uscio; una banda di individui inutili, che non servono ad altro che a disturbare il riposo dei cittadini”.

Certamente un tempo si dava più valore all’udito: essendo un senso non soggetto al controllo della volontà, era ritenuto in qualche modo più veritiero (da ciò nasceva anche l’importanza dell’ascolto della *voce* divina). In confronto, l’uomo moderno sembra dare meno importanza all’aspetto auditivo (noi diciamo “*vedere* [non *udire*] - per credere”), e ciò ha portato a un’attenzione e a una conoscenza sempre più superficiale dei suoni della natu-

³ Giacomo Leopardi, *Il sabato del villaggio*, vv. 20-35.

⁴ Id., *Il passero solitario*, vv. 1-4.

⁵ Id., *L’infinito*, vv. 8-11.

ra (poche persone oggi sanno ad esempio riconoscere il canto dei diversi uccelli).

Eppure l'attenzione che si riserva oggi al paesaggio non dovrebbe prescindere anche dai suoi aspetti sonori, e infatti da qualche tempo si inizia a parlare da un lato di inquinamento sonoro, e dall'altro di un'ecologia del suono, perfino di un design acustico: il mondo dei suoni deve essere tutelato, anche per mantenere l'identità culturale di un luogo (ad esempio valorizzando il suono delle campane o altri sfondi naturali in qualche modo soffocati).

Tutto ciò porta a problemi anche tecnici di rilevamento e annotazione del panorama sonoro, su cui non è il caso di soffermare qui la nostra attenzione: il discorso ci porterebbe troppo lontano rispetto all'argomento che vorrei trattare.

Vorrei infatti soffermare l'attenzione su un altro aspetto, più 'soggettivo' e comunque più strettamente legato all'arte musicale della nostra tradizione occidentale. Tenendo presenti le considerazioni iniziali e il taglio dato a questi incontri, ritengo interessante provare a indagare quali paesaggi, cioè quali *luoghi della mente* l'uomo abbia esplorato e frequentato nel corso del tempo, attraverso ciò che è possibile cogliere dalla letteratura musicale tramandataci. In altre parole, indagare quale *Weltanschauung* emerge dalle opere musicali delle diverse epoche, quali *paesaggi* esse contribuivano a creare.

Possiamo iniziare la nostra indagine dal medioevo: è da lì, dal grande crogiolo del canto gregoriano che si sviluppa che generalmente si fa iniziare il cammino della musica colta occidentale.

Medioevo: Il Chiostro di San Cugat del Vallés

Il chiostro era senza dubbio un luogo privilegiato tra tutti quelli frequentati dall'uomo medievale. Punto di incontro tra la Terra e il Cielo, tra uomo e Dio, tra sacro e profano, esso costituiva spesso il cuore del monastero anche dal punto di vista architettonico, situato com'era all'incrocio di tutti i passaggi interni; appariva come un cortile avvolto su se stesso, quasi un punto di equilibrio tra l'atto di chiudersi e quello di aprirsi. Ispirato alla struttura della *domus* romana, il chiostro era il cuore della vita del monastero: i monaci si ritrovavano per pregare, leggere, conversare; ma esso era anche predisposto per camminarvi a lungo, così che il monaco percorrendone il perimetro poteva compiere anche una sorta di pellegrinaggio. Era il luogo che meglio favoriva il ritorno al centro contemplativo dell'esistenza, ma era anche radura aperta verso il cielo; e all'interno racchiudeva il giardino, la natura, simbolo del mondo creato. Al centro, quasi sempre c'era il pozzo, che rappresentava l'apertura verso il profondo della terra. I capitelli delle colonne rappresentavano un punto di incontro tra il desiderio di ascesa e la materialità del mondo, tra la terra e il cielo, tra la rigidità eterna della pietra e il mondo vivente e morituro delle figure rappresentate. Percorrendo il chiostro, il monaco ricomponeva in unità i dettagli dei capitelli, come fossero 'sillabe' di una realtà ricca e composita ma partecipe di un tutto unico. Scriveva S. Bernardo: "veramente il chiostro è un Paradiso, una zona protetta, nella quale si trova una straordinaria abbondanza di preziose ricchezze...".

In quanto "Paradiso", il chiostro era ritenuto un luogo sacro, e in proposito è importante rilevare quanto ebbe ad affermare S. Massimo il Confessore, monaco bizantino vissuto nel VII sec.: "Ogni edificio sacro è costruito a immagine del mondo". Era attraverso il simbolo, infatti, che si rinserrava il legame tra una verità visibile e una nascosta. Con i suoi quattro lati, il chiostro evocava i quattro fiumi del giardino dell'Eden, i quattro elementi del cosmo (acqua, terra, aria, fuoco), le quattro stagioni, l'incrocio ortogonale degli assi dell'universo, e così via.

Presso Barcellona, in Spagna, c'è un chiostro estremamente significativo e interessante per il nostro discorso. Si tratta del chiostro del monastero di San Cugat del Vallés (fine sec. XII), i cui capitelli, variamente scolpiti con



Chiostro del monastero di San Cugat del Vallés presso Barcellona (fine sec. XII)

un ricco campionario di figure animali, umane e fantastiche, hanno richiamato l'attenzione di Marius Schneider, uno studioso di prima grandezza scomparso una ventina d'anni or sono.

Schneider ha ipotizzato che l'occidente medievale avesse in qualche modo ereditato e conservato il sistema delle complesse relazioni esistenti tra suoni e immagini di animali, così come lo si ritrova nell'antica trattatistica orientale (ad esempio nelle *Upanishad* indiane). Secondo tale sistema, ogni animale simbolico veniva posto in stretta relazione con un concetto, un attributo specifico, un elemento della natura, ecc., e anche con una particolare nota musicale. Al leone alato, ad esempio, animale solare del giorno e del fuoco e simbolo della forza metafisica, corrispondeva la nota *Fa*, mentre il bue, legato al concetto della sofferenza, della sottomissione, dell'obbedienza, rappresentava, oltre che l'elemento notturno e terreno, anche la nota *Mi*; il pavone, animale della sera e del crepuscolo, che univa il giorno alla notte e il cielo alla terra era invece simbolo della nota *Re*. Secondo tale concezione, non chiaramente documentata e comunque riferita all'espressione di un pensiero mistico non ordinato, antico retaggio di filosofie indiane che confluì poi nel pensiero pitagorico, la musica rappresentava l'anima più profonda del cosmo, e il mondo non ne era altro che una forma di materializzazione. Dunque gli animali scolpiti sui capitelli del chiostro di San Cugat, potevano secondo Schneider corrispondere simbolicamente ad altrettante note musicali, e rappresentare una forma di pietrificazione di un'intera melodia. Egli riuscì a ricostruire una logica nella disposizione dei capitelli, riscoprendo così l'antica melodia dell'inno liturgico a San Cucufate (in catalano San Cugat), a cui il monastero era appunto dedicato.

Sospesi come erano tra cielo e terra, i capitelli si adattavano perfettamente a rappresentare una musica – il canto gregoriano – che costituiva il punto di incontro tra l'umano e il divino.

ASCOLTO Canto Gregoriano.

È facile constatare che anche per noi oggi il canto gregoriano contribuisce a creare l'immagine di un paesaggio senza prospettive, senza quella forte carica gravitazionale che caratterizza il linguaggio 'moderno': esso sembra suonare come una grande onda mistica, che solenne e pacifica tutto investe restando sempre come 'sospesa' al di sopra della materialità delle cose.

Potremmo dire che c'è un senso di elevazione, una scarsa attenzione per le prospettive terrene e un forte senso mistico, ragione per cui consideriamo questa musica come altamente spirituale. È vero che gli antichi senza dubbio dovevano recepire questa musica ben diversamente da quanto facciamo noi, che siamo fortemente condizionati dal senso della gravitazione tonale; ma poiché la melodia (anziché *gravitare* sulla tonica) si abbarbicava al *tenor* come l'edera si avvolge attorno al tronco, vi era comunque un'idea di sospensione, nel senso che meno forte era l'esigenza di cogliere degli appoggi e delle prospettive, insomma dei riferimenti spaziali.

Che la visione della realtà fosse sempre 'sospesa', anche là dove era evidente un intento realistico, lo dimostrano chiaramente le arti visive. Se osserviamo ad esempio una miniatura raffigurante un soggetto decisamente prosaico quale è quello di un gruppo di *agrimensores* seduti in riunione, tratta da un testo di agronomia del sec. IX proveniente dall'abbazia di Fulda⁶, è immediata la percezione di un'immagine che per il nostro occhio risulta 'sospesa'. Ciò è ancor più evidente nel Lezionario cassinese dei Santi Benedetto, Mauro e Scolastica, databile circa al 1070⁷, dove nell'immagine raffigurante l'abate di Montecassino Desiderio nell'atto di presentare il codice a San Benedetto vi è addirittura un ribaltamento completo rispetto ai moderni criteri della visione prospettica.

Se davvero la musica era intesa come *vox mundi*, come essenza stessa della realtà, si spiega forse come profondamente medievale la nascita della polifonia, espressione basata sulla giustapposizione, inizialmente perfino dissonante, di più piani sonori. Sembra che la realtà abbia più anime contemporaneamente: il 'paesaggio' sembra essere costituito da piani sovrapposti che non sempre si conciliano in una superiore unità. È una visione analitica, frammentaria, perfino contraddittoria del mondo, dove Bene e Male si sovrappongono, dove potere temporale e potere spirituale ancora non trovano una forma di equilibrata convivenza, dove le gerarchie tra le cose sono dettate dalla carica simbolica e non dall'evidenza delle apparenze.

ASCOLTO Guillaume de Machaut (ca.1300-77) Mottetto 20 - Trop plus / Biauté / Je ne suis mie (Ms Parigi Bibl. Naz.) a 3 vv.

ASCOLTO John Dunstable (ca.1380-1453) Mottetto isoritmico Salve Scema Sanctitatis / Salve Salus Servulorum / Cantant Celi Agmina

⁶ Ms. Bibl. Apostolica Vaticana, Pal. Lat. 1564, f. 2r. L'immagine è riprodotta ne *I tesori della Biblioteca Apostolica Romana*, Firenze, Nardini Editore, 1985 (2ª ed.: 1990), pubblicazione realizzata con il coordinamento editoriale di Roberto Bosi (le schede storico-critiche delle raffigurazioni sono di Maria Siponta De Salvia).

⁷ Ms. Bibl. Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 1202, f. 2r. Si tratta di uno dei codici più famosi redatto in grafia beneventana. L'immagine è riprodotta alla tavola XXVIII del volume sopracitato.

Il mondo è un pullulare di piccoli mondi che si sovrappongono, e trovano ragioni di relazione nella loro carica simbolica. Anche in pittura è possibile riscontrare sia il pullulare dei piccoli mondi – si pensi soltanto a Hieronymus Bosch – e sia la sovrapposizione dei piani diversi. Se ne ha un esempio evidente ne *La fonte della Grazia* (ca. 1423-29) di Jan van Eyck, complesso dipinto raffigurante una simbolica esaltazione dell'Eucarestia: in alto compare su un trono il Cristo benedicente, circondato dai simboli dei quattro Evangelisti; ai suoi piedi vi è l'Agnello Mistico, con la Vergine e S. Giovanni ai lati. Sul baldacchino, le statue dei profeti. Sotto, compaiono due gruppi di angeli musicanti seduti in un prato dove scorre la sorgente proveniente dalla sede dell'Agnello. Ancora più sotto, al livello inferiore, è raffigurata la Fonte Eucaristica, sulle cui acque galleggiano le particole; ai lati di questa, i rappresentanti della Chiesa (tra i quali sono ritratti l'imperatore Sigismondo, il papa Martino V [† 1431], e il re di Francia Carlo VII [o Giovanni II di Castiglia]) affrontano la Sinagoga. Ma anche il tetto colorato dell'*Hôtel-Dieu di Beaune*, in Borgogna, con i suoi complessi disegni intrecciati, richiama in qualche modo una sorta di tessitura polifonica, proprio come nella coeva produzione musicale.

Rinascimento: l'affermazione dell'armonia.

Si potrebbe azzardare che proprio l'idea musicale e neoplatonica di *armonia* contribuisse a riformulare il concetto di un paesaggio unitario, non più frammentato e molteplice, ma coerente nei suoi diversi elementi. La musica ebbe per il Rinascimento un'importanza maggiore di quanto non si pensi normalmente.

La polifonia trova i suoi equilibri interni, e diventa profondamente *armonica*. Restano magari i significati simbolici, ma vengono piegati al puro senso della coerenza interna, che per noi è condizione di bellezza. Il gioco della sovrapposizione di piani sonori diversi resta, resta anche la forte carica simbolica, ma sempre maggiore importanza assume il valore delle proporzioni semplici, *armoniche*.

La musica dell'umanesimo trova le proprie giustificazioni e fondamenta nelle teorie pitagoriche espresse nel *Timeo* di Platone (soprattutto ai capitoli VIII e IX), e influenza tutta la visione del mondo e la trattatistica del tempo: i rapporti musicali diventano una sorta di strumento di misurazione del mondo.

Scriveva Leon Battista Alberti:

“È assolutamente certo che la natura non discorda mai da se stessa. Ora, quei numeri che hanno il potere di dare ai suoni la *concinntas* la quale riesce tanto gradevole all'orecchio, sono gli stessi che possono riempire di mirabile gioia gli occhi e l'animo nostro”⁸.

Il termine *concinntas* si potrebbe tradurre con 'eleganza, equilibrio, armonia', ed è veramente emblematico di un nuovo modo di vedere le cose. È del resto sintomatico che la musica venisse presa a modello da un architetto, e ci limitiamo qui a ricordare solo un documento molto eloquente: scrivendo a Matteo de' Pasti (l'architetto che gli realizzava concretamente i progetti) a proposito della costruzione di un edificio di cui aveva elaborato il progetto, lo stesso Alberti gli vietava infatti “di cambiare un particolare, perché così facendo si discorda tutta *quella musica*”.

In epoca rinascimentale, le proporzioni matematico-musicali - che più propriamente dovremmo definire pitagoriche -, entrarono nel vocabolario comune ed essenziale di tutti gli artisti, e come esempio emblematico citiamo *Il corteo dei magi* di Benozzo Gozzoli (Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 1459-62 ca.), dipinto nel quale alcuni grandi alberi scandiscono l'immagine secondo i più importanti rapporti matematici semplici ($\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$, $\frac{3}{4}$).

È tuttavia importante rilevare che non si trattava allora di aver trovato semplicemente nuovi codici di composizione artistica: era piuttosto un nuovo modo di considerare la realtà, come dimostra il noto *Uomo vitruviano* di Leonardo da Vinci (1490).

La musica in altre parole si faceva da un lato specchio di una realtà che agli stessi rapporti musicali doveva la propria bellezza, e dall'altro motivo di ispirazione per gli artisti e i creatori. La piena e profonda assimilazione dei principi pitagorici permise così l'elaborazione di un più consapevole linguaggio comune tra le diverse forme di espressione artistica. Si consideri ad esempio il mottetto *Nuper rosarum flores* di Guillaume Dufay, espressamente composto per la solenne consacrazione del Duomo di Firenze (completato con la cupola di Brunelleschi), avvenuta in presenza di Papa Eugenio IV il 25 marzo 1436, giorno della Festa della Vergine.

Tale mottetto è strutturato secondo schemi che si richiamano a quelli che costituiscono le proporzioni della cattedrale stessa. Non è questa la sede per descrivere nei dettagli questa composizione; ricordo soltanto che le due voci inferiori sono costruite sulla stessa melodia⁹ in canone libero alla quinta, eseguita quattro volte a differenti velocità (I – misura ternaria semplice, valori normali [la più lenta]; II - misura binaria, valori normali; III - misura binaria, valori diminuiti; IV - misura ternaria composta, valori diminuiti), secondo le proporzioni 6 : 4 : 2 :

⁸ *De re aedificatoria*, libro IX cap. 5. Pubblicato nel 1485, il trattato era stato redatto già nel 1452.

⁹ Si tratta dell'Introito gregoriano in anniversario *dedicationis Ecclesiae* “Terribilis est locus iste”.

3, che appunto corrispondono alle proporzioni della chiesa stessa (navata, transetto, abside e altezza della cupola). Anche l'uso della stessa melodia ad altezze diverse e a ritmi tra loro intersecati simboleggia l'intersezione delle due cupole (l'interna e l'esterna) di Brunelleschi. Come la cupola di Brunelleschi colpisce esteriormente per bellezza ed eleganza, anche il mottetto di Dufay colpisce per la bellezza delle voci superiori.

ASCOLTO Guillaume Dufay (1397? – 1474): *Nuper rosarum flores* - Mottetto isoritmico a 4 vv. (1436). Così recita il testo¹⁰:

Nuper rosarum flores
Ex dono pontificis
Hieme licet horrida
Tibi, virgo coelica,
pie et sancte deditum
grandis templum machinae [entra il *tenor*]
condecorarunt perpetim.

Hodie vicarius
Jesu Christe et Petri
Successor Eugenius
Hoc idem amplissimum
Sacris templum manibus
Sanctisque liquoribus
----- fine I talea
Consecrare dignatus est.

Igitur, alma parens
Nati tui et filia,
virgo decus virginum,
tuus te Florentiae [entra il *tenor*]
devotus erat populus,
ut qui mente et corpore
mundo quicquam exorarit.
----- fine II talea

Oratione [/ entra il *tenor*] tua
Cruciatu et meritis
Tui secundum carnem
----- fine III talea

Nati Domini sui
Grata beneficia
Veniamque reatum
Accipere mereatur. Amen.

Tenor:
Terribilis est locus iste;
hic domus dei est,
et porta coeli;
et vocabitur aula dei.
Alleluja.

La connotazione già di per sé 'musicale' attribuita al concetto di Bellezza escludeva nel Rinascimento una più esplicita relazione tra la musica e il 'paesaggio'. La scoperta del mondo circostante, del paesaggio, della natura, la scoperta insomma che caratterizza l'opera di Leonardo (che pure era musicista) e dei leonardeschi sembra non riguardare i musicisti, le cui composizioni restarono confinate in un mondo puramente ideale, lontano da ogni riferimento descrittivo.

¹⁰ "Da poco ghirlande di rose, / per dono del pontefice, [N. B. Una settimana prima della cerimonia, papa Eugenio IV aveva benedetto una rosa d'oro e l'aveva deposta sull'altare] / a dispetto del rigido inverno / hanno adornato in perpetuo / il tempio di grande architettura / dedicato piamente e santamente / a te, Vergine celeste. / Oggi Eugenio, / vicario di Gesù Cristo, / successore di Pietro, / questo stesso vastissimo tempio / volle consacrare / con le sue sacre mani / e con i santi olii. / Dunque, alma genitrice / Del tuo Figlio e figlia, / vergine, gloria delle vergini, / il tuo popolo di Firenze / ti prega devoto / affinché chi ti implora, / puro di mente e di corpo, / per tua intercessione, / e per i benefici della Crocifissione / del tuo Figlio secondo la carne, / meriti di ricevere / i graditi doni / del Padre suo / e il perdono dei peccati. Amen. / *Tenor:* Questo è luogo da venerare; / qui è la casa di Dio / e la porta del cielo; / e sarà detta reggia di Dio. / Alleluja".

Quello rinascimentale restava un ‘paesaggio’ puramente spirituale, platonico, privo di ogni materialità. A nessun legame con il paesaggio reale sembra ad esempio alludere la musica composta da Palestrina per il sonetto di Geminiano Capilupi *Vestiva i colli*, che pure si apre con un preciso riferimento a un paesaggio primaverile:

ASCOLTO Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/6-1594) *Vestiva i colli* – Madrigale a 5 vv. (1566). Testo:

Vestiva i colli e le campagne intorno
la primavera di novelli onori
e spirava soavi arabi odori
cinta d'erbe e di fiori il crine adorno
 quando Licori all'apparir del giorno
 cogliendo di sua man purpurei fiori
 mi disse: in guiderdon di tanti onori
 a te li colgo ed ecco io te n'adorno.
Così le chiome mie soavemente
parlando io cinse e in sì dolci legami
mi strinse il cor, ch'altro piacer non sente:
 onde non fia giammai che più non l'ami
 degli'occhi miei né fia che la mia mente
 altri sospiri, o desiando io chiami”

Paradossalmente, la maggior conoscenza del mondo e delle sue leggi fisiche sembra accompagnarsi ad un allontanamento della musica dal ‘reale’, proprio in virtù della concezione pitagorica.

Il Barocco: la teatralità

Contrariamente a quanto avvenne per le altre arti, la riscoperta di un ‘paesaggio’ reale, fisico, dovette attendere l'epoca barocca, e paradossalmente ciò avvenne grazie a una forte spinta verso la teatralità. La musica non fu più soltanto speculazione o diletto intellettuale, ma iniziò ad essere soprattutto spettacolo. Con il barocco la musica si fece realmente ‘linguaggio’, ed iniziò a *rappresentare* consapevolmente mondi che in principio intendevano essere soltanto interiori, ma che attraverso la dimensione del fantastico divennero via via sempre più tangibili.

Già Monteverdi, nel musicare il noto sonetto di Petrarca *Hor che'l ciel e la terra e'l vento tace*, sembra servirsi della descrizione di paesaggi naturali per rappresentare situazioni interiori (ponendosi fra l'altro in più diretta e immediata sintonia con il testo poetico):

ASCOLTO Claudio Monteverdi (1567-1643) *Hor che'l ciel e la terra e'l vento tace* - Madrigale guerriero (Francesco Petrarca, *Rime*, CLXIV) Dai *Madrigali guerrieri et amorosi - Libro VIII* (1638)

Hor ch'el ciel e la terra e'l vento tace
e le fere e gli augelli il sonno affrena,
notte il carro stellato in giro mena,
e nel suo letto il mar senz'onda giace.
 Voglio, penso, ardo, piango, e chi mi sface
 sempre m'è innanzi, per la mia dolce pena:
 guerra è 'l mio stato, d'ira e di duol piena,
 e sol di lei pensando ho qualche pace.
Così sol d'una chiara fonte viva
move 'l dolce e l'amaro, ond'io mi pasco;
una man sola mi risana e punge.
 E perché 'l mio martir non giunga a riva,
 mille volte al dì moro, e mille nasco:
 tanto de la salute mia son lunge.

La musica, si diceva a quel tempo, era rappresentazione degli *affetti*. Ma i sentimenti, le umane fantasie passavano anche attraverso lo stupore, che facilmente scaturiva da ambientazioni fantastiche. La musica imparò a rappresentare questi nuovi mondi, forse non tanto per allargare il proprio campo d'azione verso la dimensione del reale, quanto per suscitare impressioni ed emozioni sempre nuove. Non interessava che i paesaggi ricreati dalla musica richiamassero il reale, imitassero la natura: restavano a tutti gli effetti ‘luoghi della mente’, anche là dove il realismo sembrava portato all'estremo:

ASCOLTO Georg Friedrich Händel *Rinaldo* - Aria “Augelletti che cantate” (Almirena) (1711). Testo:

Augelletti che cantate,

zefiretti che spirate,
aure dolci intorno a me,
il mio ben, dite, dov'è?
Adorato mio sposo,
vieni a bear quest'alma.

Questi paesaggi filtrati attraverso lo spirito teatrale barocco restavano insomma un po' sempre artificiosi, più legati a mondi fantastici, mitici o leggendari, che alla dimensione del reale. Il paesaggio era un po' quello che si potrebbe ad esempio riscontrare in un dipinto come l'*Orfeo fra gli animali* (1625-28 ca.) di Roelant Savery.

Il descrittivismo del Settecento

Nel caso del *Rinaldo* di Händel, il 'paesaggio' era puramente spettacolare. Altrove la musica si affidava meno al senso dello stupore, e si limitava a giocare con la semplice descrizione: ma in tal caso si trattava solo di un pretesto, perché ciò che veniva rappresentato restava governato dalle pure leggi della musica. Un esempio tipico è costituito da

ASCOLTO Georg Friedrich Händel Concerto in Fa magg. per organo e orchestra "Il cuculo e l'usignolo" HWV 295

A quest'epoca – e con Händel siamo ormai entrati nel pieno Settecento –, la visione del paesaggio era in qualche caso ancora filtrata da suggestioni letterarie. Un esempio, a tutti noto, può essere quello delle *Stagioni* vivaldiane, non tanto e non solo per i mediocri Sonetti che le accompagnano, quanto piuttosto per il fatto che, a quanto suggeriscono i più recenti studi, Vivaldi forse trasse spunto per il suo 'programma' da due testi poetici di John Milton, e cioè *L'allegro* e *Il penseroso* (1631-2). Un rapido confronto tra i due testi può essere indicativo:

ASCOLTO Antonio Vivaldi *Le quattro stagioni* – Concerti per violino e archi

Vivaldi

***La Primavera* - I mov.**

Giunt'è la Primavera [Viene proclamata la primavera]

E i fonti allo spirar de' Zeffiretti

II mov.

E quindi sul fiorito ameno prato

Al caro mormorio di fronde e piante

III mov.

Danzan Ninfe e Pastor

***L'Estate* - I mov.**

Calma, apprensione,

attesa dell'usignolo

Scioglie il Cucco la Voce, e tosto intesa

Canta la Tortorella e 'l gardellino.

Canto [malinconico?] degli uccelli

Venti furiosi:

[...] *contesa*

Muove Borea improvviso al suo vicino;

[...]

Tuona e fulmina il Ciel e grandinoso

Tronca il capo alle spiche e a' grani alteri.

II mov.

Rumori di insetti:

E de mosche, e mossoni il stuol furioso!

III mov.

Dopo il sonno: la tempesta inviata dalle forze ostili all'uomo:

Ah che pur troppo i suoi timor son veri

Milton

L'Allegro

But come, thou goddess fair and free,

In heaven yclept Euphrosyne (vv. 11-12)

[Viene evocata Eufrosine¹¹]

The frolic wind that breathes the spring

Zephyr, with Aurora playing (vv. 18-19)

There on the beds of violets blue

And fresh-blown roses wash'd in dew (vv. 21-22)

Come and trip it as you go

On the light fantastic toe (vv. 33-34)

Il Penseroso

And the mute Silence hist along,

'Less Philomel¹² will deign a song (vv. 55-56)

Sweet bird, that shunn'st the noise of folly,

Most musical, most melancholy! (vv. 61-62)

While rocking winds are piping loud,

Or usher'd with a shower still

When the gust hath blown his fill (vv. 125-128)

While the bee with honey'd thigh,

That at her flowery work doth sing (vv. 142-143)

Dopo il sonno: musica dolce inviata dalle forze benevole all'uomo

¹¹ Una delle Grazie e dea delle festività

¹² Filomela venne trasformata in usignolo, prima di essere uccisa da Tereo, re dei Traci, che venne trasformato a sua volta in upupa

Tuona e fulmina il Ciel

*And as I awake, sweet music breath
Above, about or underneath
Sent by some spirit to mortals good
Or the unseen Genius of the wood (151-4)*

Chi scopre la natura e inventa un ‘paesaggio’ come riflesso del più profondo sentire umano è dapprima Gluck, e poi, paradossalmente, Mozart, musicista che infatti non sembra esser mai stato interessato al paesaggio, ma solo agli uomini e al loro agire.

ASCOLTO Christoph Willibald Gluck *Orfeo ed Euridice* Aria “Che puro ciel” (Orfeo). Orfeo è giunto nei Campi Elisi:

Che puro ciel! Che chiaro sol!
Che nuova luce è questa mai!
Che dolci lusinghieri suoni
dei bei cantori alati
s’odono qui in questa val!
Dell’aure il sussurrar,
il mormorar de’ rivi,
al riposar eterno tutto invita qui!
Ma la quiete che qui tanto regna,
non mi dà la felicità!
Soltanto tu, Euridice, puoi far sparir
dal tristo cuore mio l’affanno!
I tuoi soavi accenti,
gli amorosi tuoi sguardi,
un tuo sorriso,
sono il sommo ben
che chieder voglio.

La visione di un ‘puro ciel’ è qui splendidamente rappresentata dalla musica, che sembra spalancare le porte di un vero e proprio paradiso terrestre, la cui natura è rallegrata dal canto degli uccelli, dal sussurrare delle ‘aure’ e dal ‘mormorar de’ rivi’. In realtà, poiché l’opera di Gluck aveva quasi certamente un significato massonico, l’improvvisa apparizione di questo paesaggio paradisiaco assumeva un forte valore simbolico: l’ingresso di Orfeo nei Campi Elisi rappresentava in sostanza il momento in cui nella ritualità massonica l’adepto veniva accolto nella loggia come Fratello, ed era dunque ammesso ad ammirare direttamente la Luce del Grande Architetto dell’Universo. Il paesaggio, rappresentato dalla musica con inaudita naturalezza, era dunque più simbolico che reale.

ASCOLTO Wolfgang Amadeus Mozart *La finta semplice* n. 9 Aria “Senti l’eco ove t’aggiri” (Rosina; l’orchestra è costituita da archi, corni inglesi, corni da caccia e un oboe solista).

Senti l’eco ove t’aggiri,
sussurrar tra fiori e fronde;
ma se gridi o se sospiri,
quello sol l’eco risponde
che ti sente a ragionar.
Così far dovrebbe ancora
Cogli amanti e questa e quella:
voler bene a chi l’adora,
corbellar chi ne corbella,
non dar niente a chi non dona,
ché l’usanza è bella e buona
di far quel che gli altri fanno,
e in amor non può fallar

L’aria, la cui morbida melodia si richiama ai modelli di Johann Christian Bach (ma forse c’è anche un lontano influsso dell’*Orfeo ed Euridice* di Gluck), è nel più perfetto stile rococò: l’eco che sussurra tra i fiori le fronde con la voce sensuale dell’oboe fa parte di una natura falsa come i giardini all’italiana (si pensi ai *Jardins* di Versailles, e in particolare al *hameau paysan*, il finto villaggio rustico al *Petit Trianon* ideato e realizzato da H. Robert nel 1766 e visitato da Mozart in quello stesso anno).

Un’altra aria della stessa Rosina ricorda le decorazioni dei salotti rococò, con putti svolazzanti e riccioli d’oro:

ASCOLTO Wolfgang Amadeus Mozart *La finta semplice* n. 15 Aria “Amoretti che ascosi qui siete” (Rosina)

Amoretti, che ascosi qui siete,
e volando d'intorno ferite,
ah, vi prego, da me non venite:
questo cor non venite a piagar

La stessa atmosfera rococò verrà ripresa da Mozart nel famoso duettino in cui la Contessa detta la lettera a Susanna nelle *Nozze di Figaro* (quello della dettatura di una lettera era un espediente comune nell'opera buffa del Settecento):

ASCOLTO Wolfgang Amadeus Mozart *Le nozze di Figaro* n. 20 Duettino “Canzonetta sull'aria! Che soave zeffiretto” (Contessa, Susanna)

Contessa (*dettando*)
Canzonetta sull'aria...
Susanna (*scrivendo*)
...sull'aria...
Contessa
Che soave zeffiretto...
Susanna
...zeffiretto...
Contessa
...questa sera spirerà...
Susanna
...questa sera spirerà...
Contessa
...sotto i pini del boschetto...
Susanna
...sotto i pini del boschetto...
Contessa
Ei già il resto capirà.
Susanna
Certo, certo il capirà.

È una pagina non sentimentale, ma di graziosa e ingenua maliziosità (si noti la strumentazione leggerissima, costituita solo dagli archi, accompagnati da un oboe e un fagotto), dove compare quell'edonismo settecentesco che è presente anche nella pittura galante di un Fragonard o un Boucher; questo è però un rococò padroneggiato, un po' ricercato e consapevolmente costruito. Meno 'recitato' sembra essere il rococò della famosa Aria del Giardino, più avanti nella stessa opera:

ASCOLTO Wolfgang Amadeus Mozart *Le nozze di Figaro* n. 27 Aria “Deh vieni non tardar o gioja bella” (Susanna)

Deh, vieni, non tardar, o gioja bella,
vieni ove amore per goder t'appella,
finché non splende in ciel notturna face,
finché l'aria è ancor bruna e il mondo tace.
Qui mormora il ruscel, qui scherza l'aura,
che col dolce sussurro il cor ristaura,
qui ridono i fioretti e l'erba fresca,
ai piaceri d'amor qui tutto adescà.
Vieni, ben mio, tra queste piante ascose,
ti vo' la fronte incoronar di rose.

Questo di Susanna potrebbe essere definito un *Brautlied* (canto da sposa), cioè un canto d'attesa d'amore, dove emerge un temperamento molto sensuale: c'è infatti il languore dell'attesa, l'espressione più pura del desiderio. Nonostante il testo sia ancora arcadico e classicheggiante, Mozart riesce a conferirgli un respiro umano, autenticamente sentito. Ma soprattutto ci colpisce la presenza di un forte senso della natura, ed è la prima volta dai tempi di Monteverdi, che la natura in musica compenetra il divenire delle vicende umane. Mozart in realtà prepara qui l'atmosfera per il Finale, che è una sorta di grande poema della notte. Qui il giardino inebria tutti i personaggi, la natura li avvolge. Potremmo dire che qui si percepisce una nuova concezione della notte stessa, non più tempo del divertimento e del piacere (si pensi all'*Eine kleine Nachtmusik*, la Piccola Musica Notturna K 525), ma luogo di vero e proprio mistero.

ASCOLTO Wolfgang Amadeus Mozart *Le nozze di Figaro* n. 28 Finale

Più avanti, Mozart ripeterà questa compenetrazione tra situazioni interiori e mondo circostante, ad esempio nel famoso terzettino d'addio del I atto di *Così fan tutte*, quando Fiordiligi e Dorabella salutano gli amati Ferrando e Guglielmo che partono per mare. Il brano descrive il vento e le onde in un'atmosfera di serena nostalgia, ma la musica si carica anche di velata sensualità, così che il paesaggio è in definitiva filtrato dai sentimenti dei protagonisti:

ASCOLTO Wolfgang Amadeus Mozart *Così fan tutte*, n. 10 Terzettino “Soave sia il vento” (Fiordiligi, Dorabella, Don Alfonso):

Soave sia il vento,
tranquilla sia l'onda,
ed ogni elemento
benigno risponda
ai nostri desir.

Beethoven e il nuovo senso della Natura

L'idea che la rappresentazione musicale di un paesaggio esteriore sia il riflesso di un mondo interiore (ancora una volta: un *luogo della mente*) venne espressa a chiare lettere con l'avvento del nuovo secolo da Ludwig van Beethoven, soprattutto nella Sinfonia Pastorale.

ASCOLTO Ludwig van Beethoven Sinfonia n. 6 in La magg. op. 68 *Pastorale* (estate 1807 - estate 1808)

La Sinfonia è a tutti nota anche grazie al programma che ne rende in qualche modo più facile l'ascolto. Ma va ricordato che Beethoven ci tenne a sottolineare che il suo non era semplice descrittivismo, e precisò in una didascalia in testa alla partitura che la Sinfonia era “più espressione di sentimenti che pittura”¹³. Altre annotazioni sottolineavano e chiarivano questo concetto. Un appunto scritto su un taccuino nel 1807 diceva: “Ogni pittura, quando sia spinta troppo oltre nella musica strumentale, si perde... Anche chi ha soltanto una [vaga] idea della vita campestre, può immaginarsi anche senza molte didascalie ciò che vuole l'autore. Anche senza descrizione si riconoscerà il tutto più come sensazione che come pittura”¹⁴. Un secondo appunto, redatto circa un anno dopo, ripeteva: “Sinfonia pastorale, nessuna pittura, ma in cui sono espresse le sensazioni che suscita nell'uomo il piacere della campagna, e sono descritti alcuni sentimenti della vita campestre”¹⁵.

Secondo questa concezione, l'arte non doveva realizzare una semplice imitazione della natura (il *Tongemälde* rievocava un ritorno alla natura intesa nel suo primitivo aspetto oggettivo, ispirato a Rousseau), ma consisteva nell'attività spontanea del genio scaturita dalle emozioni suscitate in lui nella contemplazione della realtà: il Bello doveva insomma essere espresso in termini soggettivi. Tale modo di vedere le cose risentiva certamente del pensiero di Kant, che Beethoven conosceva e studiava con attenzione. Anche riguardo a questo abbiamo annotazioni che precisano le intenzioni di Beethoven: “All'ascoltatore dovrebbero essere lasciate capire le situazioni”; “*Sinfonia caratteristica*, o un'evocazione della vita di campagna. Ogni pittura nella musica strumentale, se spinta troppo oltre, è un fallimento”; “*Sinfonia pastorella*. Chiunque abbia un'idea della vita in campagna può cogliere le intenzioni dell'autore senza tanti titoli”; “La gente non ha bisogno di titoli per capire che l'intenzione generale riguarda più una questione di sentimenti che una pittura in suoni”; “*Sinfonia Pastorale*: non pittura, ma qualcosa in cui sono espresse le emozioni suscitate nelle persone al piacere della campagna, in cui sono posti in evidenza alcuni sentimenti della vita di campagna”; eccetera.

Tutto questo assume particolare evidenza se si tiene presente che lo schema programmatico della *Sinfonia Pastorale* non era originale, ma mutuato da una Sinfonia scritta nel 1784 dal compositore tedesco Heinrich Justinus Knecht (1752-1817) e intitolata *Portrait Musical de la Nature*. Tale Sinfonia costituisce un tipico esempio di *Programmusk*, e rappresenta l'illustrazione sonora di uno schema letterario:

ASCOLTO Heinrich Justinus Knecht “Portrait Musical de la Nature” (1784)

¹³ “Pastoral Symphonie: mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei. Sul retro della parte manoscritta dei violini primi compariva invece la seguente didascalia: “Sinfonia Pastorella. Pastoral Sinfonia oder Erinnerung an das Landleben: mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei”.

¹⁴ “Jede Malerei, nachdem sie in der Instrumentalmusik zu weit getrieben, verliert... Wer auch nur je eine Idee vom Landleben erhalten, kann sich ohne viele Überschriften selbst denken, was der Autor will. Auch ohne Beschreibung wird man das Ganze, welches mehr Empfindung als Tongemälde, erkennen”.

¹⁵ “Pastoralsinfonie, keine Malerei, sondern worin die Empfindungen ausgedrückt sind, welche der Genuss des Landes im Menschen hervorbringt wobei einige Gefühle des Landlebens geschildert werden”. È da notare la distinzione tra il termine *Empfindung* (sensazione intuitiva, suscitata dalla visione oggettiva del mondo esterno) e *Gefühl* (sentimento valutativo dell'impressione soggettiva): Beethoven trasse tale distinzione dalla *Critica del Giudizio* di Kant.

Anche in *Knecht* compaiono i versi della quaglia, del cuculo e il canto dell'usignolo. Ma in Beethoven essi assumono il significato di un richiamo profondo verso un particolare *luogo della mente*. Può essere forse significativo ricordare che un giorno Beethoven, indicando il luogo in cui aveva ideato la *Pastorale*, disse al suo *famulus* Anton Schindler: "Le quaglie, gli usignoli, i cuculi l'hanno composta con me"¹⁶. Ma ancor più significativo è rilevare che il musicista renano nel 1803 aveva composto un Lied intitolato *Der Wachtelschlag* [Il verso della quaglia], nel quale il richiamo dell'uccello (nella *Pastorale* affidato all'oboe) accompagnava le parole "lobe Gott, liebe Gott, danke Gott" (loda Iddio, ama Iddio, ringrazia Iddio) e assumeva così un significato più mistico che descrittivo:

ASCOLTO Ludwig van Beethoven Lied *Der Wachtelschlag* [Il verso della quaglia] WoO 129. Testo di S. F. Sauter.

Horch, wie schallt's dorten so lieblich hervor!
Fürchte Gott! Fürchte Gott! Ruft mir die Wachtel in's Ohr.
Sitzend im Grünen, von Halmen umhüllt,
mahnt sie den Horcher am Saatengefeld:
liebe Gott! liebe Gott! Er ist so gütig und mild.
Wieder bedeutet ihr hüpfender Schlag:
lobe Gott! lobe Gott! Der dich zu lohnen vermag
Siehst du die herrlichen Früchte im Feld?
Nimm es zu Herzen, Bewohner der Welt!
danke Gott! Danke Gott! Der dich ernährt und erhält.
Schreckt dich im Wetter der Herr der Natur:
bitte Gott! Bitte Gott! Ruft sie, er schonet die Flur.
Machen Gefahren der Krieger dir bang',
traue Gott! Traue Gott! Sieh, er verziehet nicht lang'¹⁷.

Il Romanticismo

Dai tempi di Beethoven in poi, la musica romantica ha dipinto molti paesaggi, servendosi in parte di un semplice descrittivismo, ma in realtà realizzando sempre paesaggi interiori, 'luoghi della mente'. I titoli stessi delle composizioni si fanno espliciti, e basti ricordare il terzo dei *12 Studi trascendentali* di Franz Liszt, intitolato appunto *Paysage*. O basti pensare al dodicesimo degli stessi *Studi trascendentali*, dove il turbinio di una musica tempestosa bene rappresenta l'immagine evocata dal titolo *Chasse-Neige*. Ma anche qui si tratta di paesaggi interiori più reali, così come paesaggi del tutto interiorizzati sono quello raffigurati nei coevi dipinti di Joseph Turner, ad esempio – per ricordarne solo uno – quello intitolato *Turbine. Vapore al largo di Harbour's Mouth durante una tempesta di neve*, datato 1842 e oggi conservato alla *National Gallery* di Londra. Gli esempi potrebbero a questo punto moltiplicarsi, ma sarebbe naturalmente ripetitivo. È piuttosto interessante rilevare come tali paesaggi qualche volta assumano connotazioni particolari e non scontate:

ASCOLTO Robert Schumann *Kinderszenen* [Scene infantili] op. 15 (1838), n. 1 *Von fremden Ländern und Menschen* (Di paesi e uomini stranieri).

Il titolo, di primo acchito, sembra non avere molto a che fare con questa piccola composizione dal carattere per nulla esotico, ma al contrario decisamente domestico. La melodia si slancia infatti verso l'alto, ma continua a

¹⁶ Schindler stesso raccontò l'episodio, quando nell'estate 1823 si trovò a passeggiare con Beethoven nella campagna di Grinzing e Heiligenstadt, nei dintorni di Vienna: "Sedendosi in terra e appoggiandosi ad un olmo, Beethoven mi chiese se non c'era uno zigolo giallo sull'albero sopra di noi. Ma tutto era in silenzio. Allora disse «Qui era dove ho scritto la scena presso il ruscello, mentre gli zigoli gialli cantavano sopra di me, e le quaglie gli usignoli e i cuculi mandavano i loro richiami intorno». Io chiesi come mai lo zigolo giallo non comparisse nel movimento con gli altri uccelli; al che Beethoven prese il suo quaderno di appunti e scrisse la frase [batt. 58]. «Ecco il piccolo compositore - disse - e troverai che gioca un ruolo più importante degli altri: perché quelli non sono altro che uno scherzo [Mit denen soll es nur Scherz sein]». Alla mia domanda del perché non avesse citato lo zigolo giallo insieme agli altri, disse che se avesse fatto così avrebbe solo accresciuto il numero dei commenti fuorvianti sull'Andante, che avevano già rappresentato un sufficiente ostacolo per la Sinfonia a Vienna e altrove". Detto per inciso, il racconto suona curioso perché il canto dello zigolo giallo non è un arpeggio, ma una successione di note brevi, con alla fine una nota lunga, qualche volta superiore, più spesso inferiore: ricorda quindi piuttosto il famoso tema della 5ª Sinfonia!

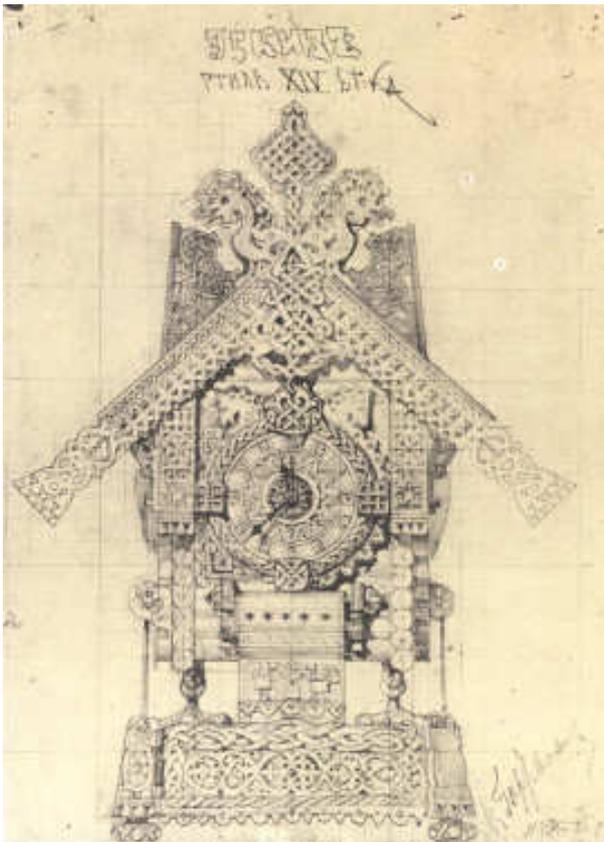
¹⁷ Ascolta come il suono viene dolcemente da là! «Temi Dio! Temi Dio!» mi dice nell'orecchio la quaglia. A chi la ascolta seduto fuori, tra i prati, vicino al campo di grano, ricorda: «Ama Dio! Ama Dio! È così buono e generoso!» Ancora una volta il suo forte richiamo significa «Loda Dio! Loda Dio che sa ricompensarti. Vedi i magnifici frutti dei campi? Prendilo a cuore, abitante del mondo! Ringrazia Dio, Ringrazia Dio che ti nutre e ti sostiene». Quando il Signore della Natura ti spaventa con la tempesta, e la quaglia dice «Implora Dio! Implora Dio!», egli risparmia i campi. Quando i pericoli dei nemici ti spaventano, «Affidati a Dio! Affidati a Dio» ed egli non si fa attendere.

ripiegarsi su se stessa, ricreando così una dimensione profondamente intimista. Questo fa pensare che se la composizione è effettivamente la rappresentazione di un mondo lontano e sconosciuto, questo viene osservato attraverso i vetri di una cameretta infantile: il paesaggio è filtrato dall'ingenua immaginazione di un bambino.

Un altro esempio di come il filtro dell'immaginazione possa modificare, o addirittura distorcere e stravolgere la realtà, è dato dai famosi *Quadri di un'esposizione* di Musorgskij:

ASCOLTO Modest Musorgskij *Quadri di un'esposizione. Baba Yaga (La Cabane sur des pattes de poule). La grande porte (Dans la capitale de Kiev)*

Se osserviamo i quadri di Vladimir Hartmann che hanno ispirato la composizione di questi due brani, è facile restare delusi: piuttosto ingenuo è il piccolo disegno che rappresenta *Baba Yaga. La Cabane sur des pattes de poule*, mentre la relativa pagina di Musorgskij è a dir poco impressionante; altrettanto modesta è la raffigurazione pittorica della grande porta di Kiev, che musicalmente è invece descritta da Musorgskij come un monumento grandioso e solenne.



A sinistra: Vladimir Hartmann, *Baba Yaga. La capanna su zampe di gallina*, orologio in stile russo. Schizzo a matita, cm 23x32, San Pietroburgo, Biblioteca Saltykov-Shchedrin, Dipartimento manoscritti.

A destra: Vladimir Hartmann, *La grande porta di Kiev*. Acquerello, cm 43x61, San Pietroburgo, Istituto di Letteratura Russa (Casa Puškin) dell'Accademia di Stato delle Scienze.

Il Novecento

La consapevolezza del potere evocativo della musica divenne con l'Ottocento talmente radicata, che l'idea di poter rappresentare paesaggi d'ogni genere attraverso i suoni poteva dirsi addirittura scontata. D'altro canto l'esigenza da parte dei musicisti di una totale autonomia espressiva non venne meno, cosicché la musica rimase restia a sottomettersi completamente alle intenzioni programmatiche. Da questo punto di vista, abbastanza significative furono le soluzioni offerte dall'impressionismo francese, in particolare quello dei *Préludes* di Debussy. Queste composizioni riportavano infatti il titolo in fondo allo spartito, proprio per sottolineare l'indipendenza e l'autonomia del discorso musicale; era il potere evocativo della musica a suggerire, a esecuzione ultimata, l'immagine indicata dal titolo. La musica, in altre parole, non *rappresentava* più un dato paesaggio, ma lo *evocava* soltanto, grazie a un raffinato gioco di sottili richiami e velate allusioni che lasciavano peraltro piena libertà di interpretazione.

ASCOLTO Claude Debussy *Préludes (2e Livre): n. 1 Brouillards* [nebbie] (1910-13).

Con il nuovo secolo, i richiami al paesaggio seppero andare oltre i semplici meccanismi di un puro descrittivismo, per cogliere sfumature che erano indicative non tanto di un'osservazione del mondo reale più puntigliosa, quanto di una più attenta e profonda introspezione nell'animo umano, cioè nella psiche del soggetto che si poneva in osservazione. Questa evoluzione naturalmente andava di pari passo con lo sviluppo di una sempre maggiore consapevolezza estetica e soprattutto di una sempre più solida padronanza dei mezzi tecnici a disposizione.

Proprio la ricerca di nuovi mezzi espressivi ha stimolato nel ventesimo secolo la ricerca di nuovi spazi sonori, e già questa definizione può richiamare l'idea di un'intensa esplorazione di nuovi paesaggi musicali. Il Novecento è stato un secolo di grandi sperimentazioni, soprattutto sul piano del linguaggio e delle sue strutture essenziali, e ciò ha portato a risultati magari non esaltanti sotto il profilo strettamente artistico, ma senza dubbio interessanti sotto quello più propriamente concettuale. Come sempre, i grandi compositori sono comunque riusciti ad emergere anche nella sperimentazione di questi nuovi linguaggi.

Il discorso si farebbe qui estremamente ampio, e ci limitiamo a citare solo qualche spunto.

ASCOLTO Igor Stravinsky *Petrouchka* (1911)

Al di là di ogni altra considerazione, questa composizione è estremamente interessante per il nostro discorso, perché in essa compare una nuova concezione dello spazio, né armonica, né contrappuntistica, ma semmai eterofonica: è costituita infatti da un gioco di piani accostati o divaricati, di riflessi e di specchi deformanti. Lo spazio espresso in *Petruška* è inoltre più frontale che prospettico, e in esso compaiono di volta in volta elementi diversi. È il timbro, non più magico ma funzionale, a creare questa nuova prospettiva, caratterizzata da sovrapposizioni politonalità, dall'accostamento di blocchi disarticolati e anche dall'assenza di una narrazione musicale coerentemente sviluppata secondo i canoni tradizionali. Ciò che colpisce è la stratificazione di piani stilistici diversi (musiche folkloristiche, da cabaret, orchestre del music-hall, organetti di Barberia), che contribuiscono a realizzare 'paesaggi' musicali totalmente nuovi, in un certo senso corrispondenti a quelli raffigurati nella coeva pittura cubista.

Il superamento delle tradizionali prospettive del tonalismo costituisce uno dei denominatori comuni a tutte le forme di sperimentalismo tentate nel Novecento, e segna inevitabilmente la conquista di nuovi mondi espressivi. La negazione della tonalità potrebbe essere paragonata in qualche modo alla negazione, nelle arti figurative, della prospettiva tradizionale o, in fisica, alla negazione di un sistema di gravitazione universale. In altre parole, potremmo dire che l'uomo contemporaneo ha imparato a muoversi nello spazio musicale un po' come ha imparato a fluttuare nello spazio, là dove vi è assenza di gravità.

Rinnegate o poste in discussione le tradizionali strutture del linguaggio musicale, era inevitabile che venisse restituito un valore pressoché assoluto alla materia sonora in sé, così come era avvenuto nell'epoca primitiva. Ritengo che proprio il ritorno a un'attenta considerazione della materia sonora costituisca uno dei temi portanti della musica occidentale colta almeno degli ultimi cinquant'anni.

ASCOLTO György Ligeti *Atmosphères* (1961)

Questa composizione può offrire un'idea di quanto l'attenzione al suono abbia potuto condizionare il linguaggio musicale: al di là delle strutture che eventualmente possono reggere la composizione, ciò che immediatamente tutti percepiscono è l'impressione di una attenta manipolazione della materia sonora. C'è un'idea complessiva di fissità, ma in una situazione di continua trasformazione: Ligeti ha paragonato l'effetto che ne deriva all'immagine di un bosco che nella sua totalità rimane immobile, ma nel quale gli alberi e le foglie continuano a ondeggiare.

L'avvento della musica elettronica nella seconda metà del secolo ha enormemente stimolato la ricerca di un nuovo rapporto con il suono, così come nel tardo barocco e nell'epoca pre-classica tutta l'attenzione dei compositori era concentrata sull'elaborazione di strutture formali nuove ma equilibrate (la forma-sonata, il concerto, la sinfonia, e così via). L'intento dei compositori degli ultimi decenni è stato evidentemente quello di ritrovare quelle antiche emozioni che l'uomo primitivo provava nel percepire il suono di una tromba o di un tamburo, un po' come certe correnti delle arti figurative o anche in architettura hanno cercato di riscoprire l'aspetto prettamente materico della creazione artistica.

La musica leggera

Non possiamo concludere questa rapidissima panoramica senza un cenno altrettanto rapido al mondo della musica leggera, che rappresenta il linguaggio assolutamente dominante nella cultura globalizzata del nostro tempo.

Anche qui il discorso sarebbe lungo e complesso, ma ci limitiamo a un paio di esempi, che potrebbero essere significativi. In ambedue i casi, infatti, il paesaggio che la musica contribuisce a realizzare è inevitabilmente condizionato da un paesaggio reale ormai ovunque radicalmente trasformato dalla civiltà delle macchine e dei motori.

ASCOLTO John Denver *Take me home, country road*. C'è un desiderio di libertà (la canzone è pressoché gridata), ma il ritmo è vincolante, come se anche la campagna fosse dominata dal ritmo meccanico della macchina.

ASCOLTO Andrew Lloyd Webber *Jesus Christ Superstar* (1973): *The Crucifixion*. L'accompagnamento musicale del momento più drammatico del famoso *musical*, divenuto anche un film di grande successo, è realizzato con una sorta di *pedale* che richiama il ronzio di un motore elettrico, quasi a sottolineare il carattere crudele e cinico della civiltà delle macchine. L'effetto è di grande efficacia, e offre un esempio evidente di quanto una rilettura effettuata attraverso il linguaggio dell'arte possa trasformare un paesaggio reale in un vero e proprio 'luogo della mente'.