

RAOUL MELONCELLI

## MUSICA E PAESAGGIO

L'argomento richiede una precisazione preliminare che si rende necessaria ogniqualvolta il linguaggio musicale viene erroneamente considerato, non nell'ambito dei suoi limiti espressivi che sono quelli propri dei valori sonori, ma quale veicolo descrittivo di elementi extramusicali con cui si viene ad affrontare il concetto di musica a programma.

Pur determinando sotto tale accezione il rapporto che viene a stabilirsi tra la musica e un modello concreto o astratto che sia, va sottolineato come le possibilità di una descrizione in termini musicali di un oggetto extramusicale siano legate più alle intenzioni del compositore che alla concreta realizzazione di una trasposizione musicale di un oggetto ispirato al campo dei concetti concreti o delle idee astratte. Inoltre, pur riconoscendo l'eventualità di questa possibilità, andrebbe stabilito in che modo la musica possa attuare un tale procedimento, e fin dove essa possa spingersi per illustrare episodi o singoli momenti legati ad un determinato programma descrittivo. Il concetto, nei suoi termini concreti, venne a delinearsi storicamente agli inizi dell'Ottocento e si pose nei confronti della musica strumentale, entrata in crisi dopo Beethoven, allorché i musicisti della generazione successiva avvertirono la difficoltà di procedere su una linea (quella della tradizione sonatistica del Classicismo viennese), che sembrava aver esaurito ogni ulteriore possibilità espressiva. Nata pertanto da una crisi di linguaggio, la musica a programma, che interessò soltanto la musica strumentale, fece riferimento a un modello extramusicale che, storicamente accertato, fu applicato sempre con le dovute limitazioni e fu considerato in termini assai problematici, soprattutto quando venne riferito a musica precedentemente composta (e che pertanto prescindeva da ogni intento programmatico). Il concetto di musica a programma, entrato nell'uso comune sin dagli inizi dell'Ottocento, ha comunque dei precedenti già dalla metà del Settecento; ad esempio con le sinfonie di Haydn, note con i titoli di *Le Matin*, *Le Midi*, *Le Soir*, che vengono considerate tipici esempi di "symphonie à programme", se non si vogliono considerare quali esempi del genere taluni concerti vivaldiani, quali *La tempesta di mare*, *Il Cardellino*, *La notte*, oltre alle *Quattro*

*stagioni*, risalenti alla prima metà del secolo; tuttavia permane, negli uni e negli altri, l'ambiguità di definire programmatica e descrittiva una composizione concepita secondo un preciso ed esclusivo schema sonatistico, all'interno del quale si sono voluti inserire incidentalmente effetti onomatopeici, o ispirati comunque ai rumori e ai suoni dei fenomeni naturali. Il problema del resto venne a porsi nel momento stesso in cui venne definito il termine, che trovò subito una fiera opposizione nella concezione che, negando la validità della musica descrittiva, contrapponeva ad essa quella di una musica quale "linguaggio dei sentimenti". Già Rousseau considerava la musica "langage du coeur" e aveva opposto un netto rifiuto al concetto di musica descrittiva, in quanto ogni illustrazione è contraria allo spirito stesso della musica, la quale deve esprimere "moti del sentimento" e, diremmo noi, vivere esclusivamente dei valori che le sono propri, e realizzarsi in termini fondati sulla realtà dei suoni e sulle sensazioni che essi possono destare nell'animo umano. Analogo peraltro fu il giudizio di Goethe che, a proposito del suo *Meerestille und glückliche Fahrt*, musicato da Beethoven, definì "esecrabile descrivere suoni mediante altri suoni, mediante il tuono, rumori di colpi e scrosci d'acqua". Del resto lo stesso Beethoven fu sempre ostile ad ogni concezione della musica in termini descrittivi e a proposito della sesta sinfonia, *Pastorale*, al fine di evitare equivoci sul vero significato della sua composizione, volle apporre una precisazione in testa alla partitura: "Più espressione di sensazioni che pittura", che poi ribadita in una nota del taccuino del 1808, sottraeva definitivamente la *Pastoralsinfonie* ad ogni interpretazione programmatico-descrittiva; il compositore stesso chiarì come in essa non si celasse alcuna "pittura, ma vi fossero espresse le sensazioni che suscita nell'uomo il piacere della campagna, e vi erano rappresentati alcuni sentimenti della vita dei campi". Il concetto di musica assoluta con cui veniva rivendicata l'autonomia della realtà musicale, principio di derivazione kantiana (per cui l'arte non può considerarsi imitazione della natura, ma soltanto creazione spontanea dell'uomo e quale risultato delle emozioni che la realtà può suscitare in lui), veniva ulteriormente ribadito in un altro scritto del 1807: "Ogni pittura, quando è spinta troppo oltre nella musica strumentale, si perde... Perfino 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 sentimento che come pittura...". Comunque, pur nella condanna della concezione programmatica della musica, tale genere destò grande interesse e all'indomani della scomparsa di Beethoven, allorché il mondo

musicale avvertì come si fosse esaurita per la sinfonia ogni ulteriore possibilità espressiva nell'ambito della grande tradizione classica, venne a formularsi il concetto di musica a programma, che contraddistinse gran parte della musica sinfonica del periodo romantico. Venne così ad applicarsi il concetto di descrizione musicale per quelle composizioni strumentali che proponevano in termini descrittivi fatti e luoghi reali o immaginari, illustrati con opportuni procedimenti tecnici e che potevano in qualche modo suggerire scene ispirate alla natura, al paesaggio o ad un qualsiasi programma letterario o anche pittorico. Tralasciando la presentazione di esempi, tratti dalla concezione descrittiva, che si ritrovano nel panorama musicale dalle origini al Settecento, ci soffermeremo su quelle testimonianze che dalla prima metà del secolo XVIII si sono susseguite fino ai primi decenni del Novecento, con alterna fortuna, ma sempre destando l'interesse, soprattutto presso un pubblico meno agguerrito sul piano tecnico. Del resto per il dilettante di musica, per il cosiddetto profano, la difficoltà di accostarsi al fatto creativo, con i problemi che derivano dalla mancanza di una preparazione musicale anche sul piano tecnico, ha reso più facile l'approccio nei confronti di composizioni che suggerivano un programma sul quale costruire le proprie suggestioni sentimentali. E ciò anche se si tratta di suggestioni illusorie e lontane dalla realtà creativa, soprattutto considerando che per talune composizioni indicate quale esempio tipico di musica a programma, come *Die Jahreszeiten* e *Die Schöpfung* di Haydn, venne perentoriamente rifiutata dallo stesso compositore l'attribuzione di qualsiasi carattere descrittivo. Non diversamente le *Stagioni* di Vivaldi, cui si guarda tuttora come modello evocativo della natura, e alle quali lo stesso compositore prepose un sonetto illustrativo, non contengono alcuno svolgimento descrittivo, ma restano quale mirabile esempio di concerto grosso ben caratterizzato nella sua struttura formale e innalzato a capolavoro dalla geniale inventiva del compositore, al di là e al di sopra di ogni possibile intento programmatico.

In realtà ogni riferimento al mondo esterno, e quindi extramusicale, è accettabile soltanto se i suoni e le sensazioni, suggeriti da tale mondo, trovano un riscontro nella realtà dei suoni; di quei suoni che, facendo parte di un contesto preesistente, potevano servire quale mezzo per realizzare una sorte di descrizione musicale.

Su un piano diverso si pone la musica a programma nel secolo XIX; al concetto di musica assoluta, estranea ad ogni intento programmatico extramusicale (propugnato da Beethoven, ma rintracciabile già in Bach,

Mozart e Haydn), si venne a contrapporre quello di musica descrittiva, che tanta parte ebbe nella produzione del periodo romantico, ma fu allo stesso tempo oggetto di controversie e dispute d'ogni genere.

In altri termini viene a porsi la suggestione che il paesaggio, la natura possono esercitare sul musicista, che non cercherà mai di tradurre in termini musicali l'oggetto dei suoi interessi naturalistici, ma potrà soltanto evocare sentimentalmente ciò che ha destato la sua ammirazione; spesso, poi, nel momento dell'atto creativo, il suo interesse sarà rivolto alle sensazioni sonore, all'evocazione di particolari stati d'animo, che si tradurranno spesso nella interpretazione di musiche ascoltate, di ritmi, di danze popolari e di tutto quanto può ricreare determinati stati d'animo, o suggestioni visive, provate dall'artista in determinate circostanze della sua esperienza umana.

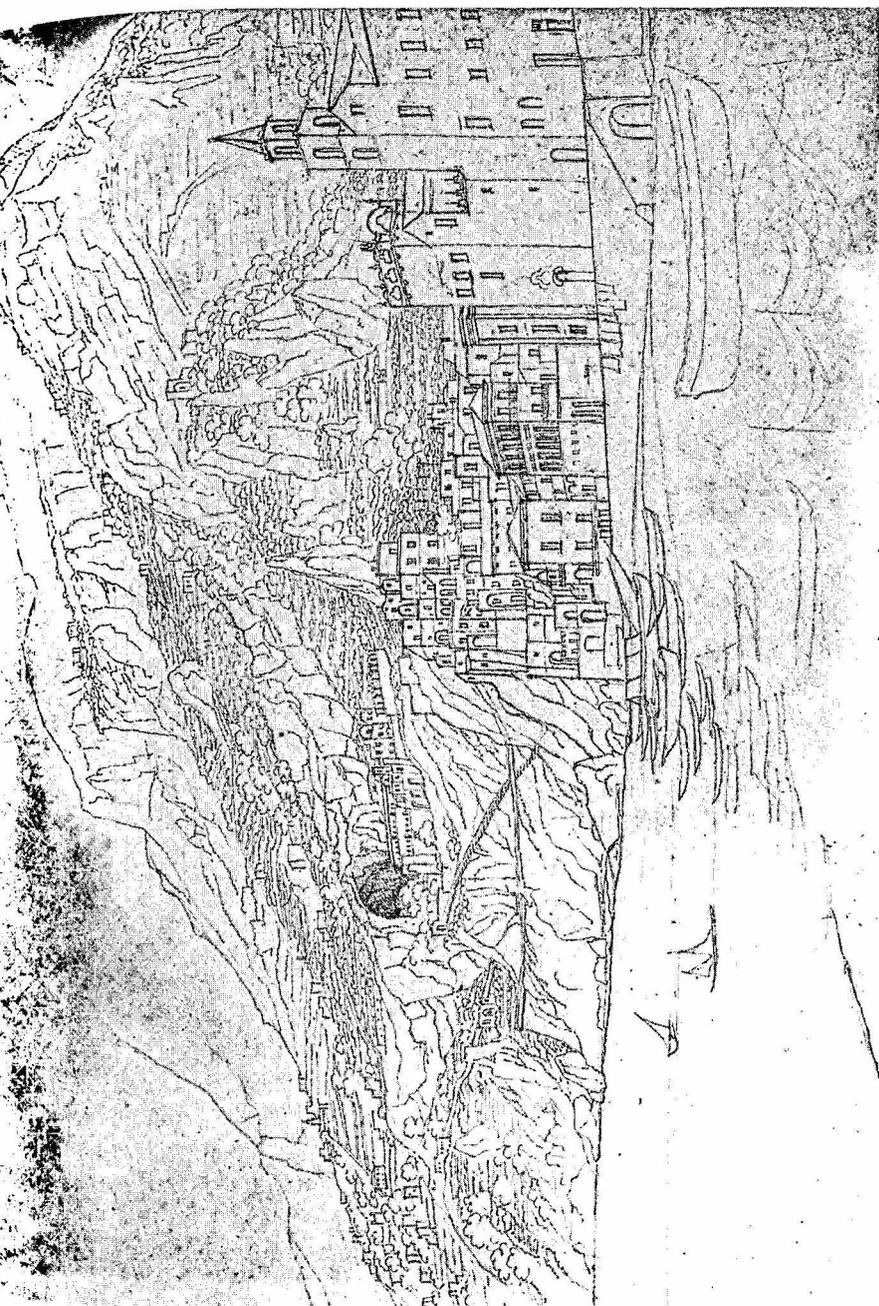
In particolare l'Italia destò nei musicisti, soprattutto stranieri, un grandissimo fascino e la bellezza della natura, l'ammirazione per le testimonianze del passato, quanto quelle del presente, offrirono l'occasione per particolari rievocazioni che verranno riproposte sempre nell'ambito d'una realizzazione musicale costruita entro termini strutturali appartenenti unicamente alle forme della tecnica musicale. La necessità, tuttavia, di conferire un contenuto programmatico ai lavori sinfonici del periodo romantico, si pose in termini ben definiti per le ragioni sopra esposte nei primi decenni dell'Ottocento; un esempio eloquente è offerto dalla *Sinfonia fantastica* di Hector Berlioz, cui il compositore volle attribuire un programma letterario, presentato sulla prima pagina della partitura e proposto al pubblico in tutti i concerti, ma che in realtà fu giustapposto in un secondo momento, sostituendosi ad un altro programma che comunque non modifica l'originaria struttura della composizione, concepita secondo uno schema sonatistico ben definito nei suoi cinque movimenti. Così la *Scène aux champs*, che occupa il normale posto del movimento lento di ogni sinfonia, vive di suggestioni realizzate mediante citazioni musicali ispirate al ranz de vaches che, grazie al tono pastorale conferito dalla strumentazione, contribuisce ad arricchire l'orchestrazione di particolari *nuances* coloristiche, suggerite dalla mesta melodia dell'oboe che dialoga con il corno. Non diversamente la sinfonia con viola solista op. 16, *Aroldo in Italia*, concepita inizialmente come *Les derniers instants de Marie Stuart*, rivela ancora una volta la labilità di un programma, anche in una composizione di un musicista che viene considerato l'esponente più significativo della musica a programma. Riecheggiano in questo lavoro suggestioni del paesaggio italiano, evocate me-

dianche ritmi, melodie ispirate al folclore come nella *Serenata d'un montanaro degli Abruzzi alla sua amata*, ove tutto si traduce in termini musicali, realizzati sull'onda del ricordo di temi e ritmi segnati da un particolare slancio giovanile, in cui si riflette l'animo del giovane compositore piuttosto che la rappresentazione d'una realtà oggettiva a lui estranea, e solo istintivamente percepita. Allo stesso modo si pone la produzione di Felix Mendelssohn, la cui forza di suggestione di gran parte delle sue composizioni lo ha fatto considerare esponente, anch'egli, della concezione descrittiva realizzata nel poema sinfonico compiuta nel capolavoro giovanile del *Sogno d'una notte di mezza estate*, ma che, entro i limiti cui è soggetto il genere, trova una sorprendente espressione nella ouverture delle *Ebridi*, conosciuta anche come *Grotta di Fingal*, visitata durante il viaggio nella terra d'Albione; il lavoro, che si configura come uno dei primi capolavori del compositore tedesco, e dovrebbe essere una illustrazione del viaggio compiuto lungo le coste britanniche, si distingue per la particolare sensazione spaziale suggerita dalla distesa marina, ma l'effetto è ottenuto con ineguagliabile maestria attraverso procedimenti tecnici: quali il continuo modulare, la iterazione costante di cellule melodiche, la libertà del ritmo e il particolare colore orchestrale, che si sottraggono, proprio per la felicità dell'invenzione musicale, alla necessità di essere supportati da un commento extramusicale.

Il fascino che il paesaggio italiano esercitò su Mendelssohn fu altrettanto entusiasmante, ed è testimoniato dalle molte lettere che il musicista inviò alla famiglia durante il viaggio compiuto attraverso la penisola tra il maggio 1830 e il luglio 1831; si tratta di descrizioni dettagliate sulle bellezze naturali e artistiche del paese visitato, con ammirazione e allo stesso tempo con lo spirito critico di un viaggiatore disincantato, pronto a cogliere della realtà circostante le più sottili sfumature. La sua ammirazione, infatti, più che alle manifestazioni della vita musicale, è rivolta all'arte, ai monumenti, al paesaggio, che ritiene le uniche fonti d'ispirazione musicale. Così scriverà da Napoli alla sorella Rebecca in una lettera del 13 aprile 1831: "La strada da Roma a Napoli è la più bella che io conosca... da Albano sopra Ariccia e Genzano sino a Velletri la strada corre sempre tra colline ed è ombreggiata da alberi d'ogni specie, monte dopo monte, attraverso viali di olmi, presso monasteri e edicole sacre. Da una parte si vede sempre la campagna con le sue eriche e i suoi variopinti colori; poi viene il mare, che brilla splendidamente ai raggi del sole sotto un cielo meraviglioso... Così arrivammo a Velletri, nostra prima tappa, dove trovammo una gran festa religiosa. Le donne, belle con i loro

singolari incantevoli visi, camminavano in gruppi su e giù per i viali; gli uomini nei loro mantelli stavano raggruppati sulle vie, la chiesa era adornata con verdi ghirlande di foglie e quando vi passammo vicino udimmo il suono di un contrabbasso e di alcuni violini... poi il sole limpido e tranquillo tramontò e la pianura pontina con i suoi mille colori e le rocce che ad una ad una sporgono sull'orizzonte, ci mostrava la strada che dovevamo percorrere il giorno dopo... Il giorno successivo alle sei partii per le pianure pontine. È una specie di strada di montagna; si percorre un viale di alberi allineati nella pianura; da una parte del viale c'è una continua catena di monti, dall'altra si estendono le paludi. Esse, tuttavia, sono ricoperte di innumerevoli fiori che profumano deliziosamente; si rimane soltanto stupefatti per quella estensione... Lungo lo stradone si stende un canale che Pio VI fece costruire per la deviazione delle paludi. Là stavano molti bufali che sporgevano la testa fuori dell'acqua e mostravano di trovarsi a loro agio. La strada così lunga e diritta fa uno strano effetto, perché, proprio nel momento in cui si vede la fine della catena di monti alla prima stazione contro gli alberi del viale, la stessa cosa accade alla seconda e alla terza e così sempre per molte miglia essa appare sempre più vicina e più grande. Terracina, che si trova proprio alla fine del viale, non la si vede finché non si è giunti vicino. Poi ad un tratto si volta a sinistra di una roccia e ci si trova il mare davanti; giardini di aranci, palme e tutta la vegetazione meridionale si trovano sul pendio davanti alla città, le torri spuntano dai boschetti e i porti si addentrano nel mare. Il mare è e rimane sempre per me la cosa più bella della natura. Esso mi è quasi più caro del cielo. Di tutta Napoli, il mare è quello che suscita in me l'impressione più piacevole; mi fa sempre bene quando contemplo davanti a me l'ampia e nuda distesa d'acqua...» (Mendelssohn-Bartholdy, 1983, pp. 180-183). Nascerà dall'esperienza italiana la splendida Quarta Sinfonia op. 90 detta Italiana in cui la rievocazione del paesaggio si traduce non già in un facile e banale descrittivismo di luoghi e situazioni, bensì, oltre che in felici richiami al folclore italiano, nella brillante atmosfera che caratterizza tutta la sinfonia, sorprendente esempio di padronanza formale in cui più che il ricordo di cose viste si riflette il fascino di quanto ascoltato. Non a caso il compositore esprime il meglio di sé nel secondo movimento dal solenne andamento processionale e nel Saltarello finale, in cui il carattere popolare, impetuoso e orgiastico si presenta quale omaggio alla solare atmosfera della terra mediterranea.

Il programma, che nel periodo romantico si configura come realtà di una nuova concezione estetica (determinata da varie circostanze che si



Amalfi: disegno di Felix Mendelssohn Bartholdy (maggio 1931).

riportano alla crisi generale del linguaggio sinfonico postbeethoveniano), diventa un fatto acquisito con la creazione del poema sinfonico, così definito da Franz Liszt nel 1854 per la sua ouverture del *Tasso* di Goethe. E sarà proprio Liszt a sostenere il profondo legame che unisce la musica alla poesia, sì da pervenire alla definizione della musica come "arte poetica"; tuttavia si tratta pur sempre di impressioni, percezioni, immagini poetiche che vengono proposte solo quale suggerimento di stati d'animo, al fine di evitare interpretazioni fuorvianti o errate. Sarà ancora Liszt a subire il fascino del paesaggio e della natura, così come aveva subito quello della letteratura cui si era dedicato negli anni della prima formazione culturale; durante il soggiorno in Svizzera del 1835 nasce la prima raccolta di *Années de pèlerinage*, in cui si manifesta il presentimento d'una espressione intima e raccolta di fronte alla contemplazione della natura di cui scopre il potere evocativo. Ogni impressione diventa pretesto creativo, e la realtà viene trasfigurata in un susseguirsi di immagini musicali. Nella prefazione alla prima edizione degli *Années de pèlerinage* il compositore esprime il suo modo di sentire e il suo atteggiamento di fronte al miracolo della natura, un sentimento che lo sottrae alla realtà oggettiva, e lo conduce in un mondo spirituale aperto a tutte le suggestioni esteriori che si traducono e si trasfigurano in termini musicali. "Poiché in questi ultimi tempi ho attraversato tanti nuovi paesi e luoghi diversi consacrati dalla storia e dalla poesia, consapevole che gli aspetti vari e molteplici della natura e gli spettacoli ad essa collegati non passavano davanti ai miei occhi come immagini fuggevoli, ma suscitavano nella mia anima impressioni profonde; mentre si stabiliva tra esse e me una relazione vaga ma immediata, un rapporto indefinito ma reale, una comunicazione inesplicabile ma concreta, ho cercato di rendere in musica qualcuna delle mie sensazioni più intense, delle mie percezioni più vive" (Liszt, 1979).

Lo spirito d'osservazione, l'amore sconfinato per la natura gli faranno assumere come propria l'epigrafe di Byron: "Io non vivo in me stesso, ma divengo parte di quanto mi circonda", preposta all'ultimo brano della Prima serie degli *Années de pèlerinage: Suisse, Les cloches de Genève*. L'atmosfera serena ed esuberante della composizione manifesta, così come nell'altra pagina *Le lac de Wallenstadt*, la capacità del musicista di entrare in perfetta comunione col mondo circostante e di restituirci, attraverso una visione meditativa, il significato delle proprie impressioni di fronte al miracolo dell'universo. La concezione che Liszt aveva del mondo, mediata attraverso l'arte, la letteratura e la filosofia, si fa ancor

più intensa nella *Deuxième Année: Italie*, che risale al secondo soggiorno italiano del 1837-39, come testimonia una lettera del 2 ottobre 1839 inviata a H. Berlioz da San Rossore: "Se esiste un luogo al mondo dove il rumore delle cose esterne non può arrivare, se c'è una solitudine che le vane dispute e le puerili intenzioni non saprebbero turbare, è senza dubbio alcuno, il luogo da cui scrivo, la solitudine in cui mi sono trattenuto per dare un ultimo addio all'Italia, per godere un'ultima volta dell'ineffabile bellezza di questa terra amata dalla luce... Il bello, in questo paese privilegiato, mi appariva sotto le sue forme più pure e sublimi. L'arte si mostrava ai miei occhi in tutto il suo splendore; si rivelava a me nella sua universalità e nella sua unità. Il sentimento e la riflessione mi convincevano ogni giorno di più della relazione nascosta che unisce le opere del genio. Raffaello e Michelangelo mi facevano meglio comprendere Mozart e Beethoven; Giovanni Pisano, Fra Beato, il Francia mi spiegavano Allegri, Marcello, Palestrina; Tiziano e Rossini mi apparivano come due astri dai raggi simili. Il Colosseo e il Camposanto non sono poi così estranei come si può pensare alla Sinfonia Eroica e al Requiem. Dante ha trovato la sua espressione pittorica in Orcagna e Michelangelo; egli un giorno troverà forse la sua espressione musicale nel Beethoven dell'avvenire" (Liszt, 1979).

Gran parte dei brani raccolti negli *Années de pèlerinage* rispecchiano l'evoluzione del pensiero e del linguaggio musicale di Liszt che, affascinato dalla natura e dall'arte, è sollecitato da tutto ciò che in qualche modo possa stimolare la sua fantasia creativa. Così mentre nella *Canzonetta di Salvador Rosa* trascrive un canto popolare ascoltato durante il suo peregrinare attraverso la penisola, in *Venezia e Napoli*, proposto come supplemento al secondo volume degli *Années*, l'artista presenta tre immagini ispirate a temi popolari del folclore italiano: *Gondoliera*, tratta dalla canzone popolare veneziana, *La biondina in gondoletta*, la canzone del gondoliere dall'*Otello* di Rossini ed infine una *Tarantella*, ispirata al canto popolare napoletano. Si tratta pertanto di trasferire impressioni musicali di quanto ascoltato, piuttosto che di cercare di riprodurre sulla tastiera cose viste e ammirate; si confermano in tal senso i limiti del linguaggio musicale, il quale non può superare i confini che gli sono propri o, forse, si manifesta la capacità che ha la musica di esprimere più di ogni altra arte l'ineffabile, il sentimento che nasce dalla meditazione e dalla contemplazione della natura.

Il tentativo di esprimere attraverso la musica le impressioni destinate dal paesaggio si fa in Liszt ancor più sentito nell'ultima raccolta del

1883, in cui sono riuniti vari pezzi composti nell'ultima fase della sua vita. A Tivoli, ove l'artista si ritirava in meditazione quasi a concludere nella serena pace di Villa d'Este il suo lungo itinerario artistico ed umano, lontano dal mondo, a contatto con la campagna romana, e spinto dal desiderio di staccarsi dalle seduzioni di quel mondo che ormai sentiva lontano, concepì alcune delle sue più belle ed ispirate composizioni. Nascono così *Aux Cyprès de la Villa d'Este* e *Jeux d'eaux à la Villa d'Este*, splendide pagine in cui, scomparsa ogni velleità virtuosistica, si riflette il linguaggio spoglio, intimo dell'uomo e dell'artista che, attraverso la contemplazione della natura e del paesaggio italiano, da lui tanto amato, trova il mezzo per giungere alla conquista di una serenità che gli consentirà di preparare il suo viatico verso l'Eternità.

Il ricordo del viaggio in Italia, ed in particolare il soggiorno romano quale vincitore del Prix de Rome, attribuito ai giovani compositori francesi, ospitati per un periodo di studio presso l'Accademia di Francia a Villa Medici, ispirarono Georges Bizet per la sinfonia in do maggiore, *Roma*, che concepita nel 1860 come "sinfonia italiana" subì varie rielaborazioni e fu completata soltanto nel 1871. Il lavoro, che si presenta non soltanto espressione di vita vissuta, ma quale omaggio alla città eterna in cui l'artista aveva trascorso tre anni della sua giovinezza, fu presentato dall'autore in una prima versione del 1869 come *Fantasie Symphonique, Souvenirs de Rome*. Strutturalmente concepito nei quattro movimenti della sinfonia classica, ad un primo movimento, *Andante tranquillo-Allegro agitato ma non troppo presto-Andante*, il cui sottotitolo è *Caccia nel bosco di Ostia*, fa seguito lo *Scherzo* e l'*Andante molto (Processione)*, per concludersi nell'*Allegro vivacissimo (Carnevale)*. I titoli descrittivi furono forse suggeriti dal direttore d'orchestra Jules Pasdeloup, ma è probabile che il programma fosse stato pensato dallo stesso Bizet, desideroso di allontanarsi dagli schemi del sinfonismo tedesco, secondo quanto dettato dalla Société Nationale de Musique, con cui venivano a porsi le basi della scuola sinfonica francese.

In realtà il facile descrittivismo è lontano dalla concezione estetica di Bizet, il quale guardò piuttosto allo stile classico rappresentato da Haydn e dal compositore che più di tutti l'artista ammirò, Mozart, nonché alla produzione di Felix Mendelssohn, che tra i compositori romantici fu quello più legato alla grande tradizione classica. Il lavoro in cui si rispecchia la capacità del compositore di calarsi nell'atmosfera della città conosciuta in un momento felice della sua esperienza artistica ed umana, offre una ulteriore dimostrazione della vitalità, della serena allegria, della

gioia di vivere dell'autore di *Carmen*, che così scriverà alla madre: "Ogni giorno che passa sono affascinato da Roma. Più la conosco, più l'amo. Tutto è bello qui. Ogni strada, anche la più trascurata ha il suo carattere particolare e qualcosa dell'antica città dei Cesari. Cosa strabiliante, gli oggetti che infastidivano di più al mio arrivo a Roma fanno ora parte della mia esistenza; le madonne ridicole al di sopra di ogni lampione, la biancheria tesa ad asciugare a tutte le finestre, il letame in mezzo alle piazze, i mendicanti, ecc... Mi sono molto divertito durante il carnevale. Mi trovavo in carrozza con alcuni compagni dell'Accademia e abbiamo lanciato *bouquets e confetti* a piene mani. Nulla è più piacevole del carnevale a Roma. A tutte le finestre sono affacciate splendide fanciulle, quasi tutte abbigliate alla romana. È una pioggia di fiori e di *confetti (sacchetti di gesso)* che vi adorna e vi imbianca" (*Lettres...*, 1908, pp. 35, 62).

Ispirato a motivi musicali ascoltati durante uno dei tanti soggiorni in Italia è anche il *Capriccio Italiano op. 45*, che Cajkovskij compose nel 1880. In origine concepita come *Fantasia Italiana*, il lavoro è un continuo richiamo a temi ascoltati in occasione delle visite compiute attraverso la penisola: così la fanfara serotina del silenzio militare che prelude all'*Andante un poco rubato* è il ricordo della musica proveniente dalla caserma dei corazzieri che il compositore ascoltava dalla finestra dell'albergo Costanzi in cui dimorava durante il soggiorno romano. Altre melodie si richiamano a temi appartenenti al folklore delle regioni italiane, dal malinconico canto lagunare, alla canzone napoletana, allo stornello toscano sino alla trascinate tarantella conclusiva, in cui si rivela la sapienza orchestrale del compositore e il suo gusto per gli effetti coloristici. Si tratta nel complesso di un omaggio all'atmosfera mediterranea rivissuto sull'onda dei ricordi, ma anche in questo caso il labile filo conduttore, più che seguire un programma descrittivo, è indirizzato ad una rievocazione musicale della solare terra d'Italia attraverso i suoi canti e le sue melodie e per questo più efficace, nel ricordare luoghi e personaggi, di ogni altro tentativo puramente descrittivo concepito come imitazione della natura.

Più influenzato dalla concezione programmatica dei poemi sinfonici di Berlioz e di Liszt appare Bedrich Smetana, il compositore considerato il padre della musica boema, che nel ciclo *La mia patria (Ma vlast)*, comprendente sei poemi sinfonici: *Vysegrad, Vltava (la Moldava), Sarka, Tabor, Dai prati e dai boschi di Boemia, Blanik*, realizzò una sintesi della musica nazionale boema, ispirandosi a soggiorni nei pittoreschi

luoghi della sua terra. In particolare la *Moldava*, che è il pezzo più famoso della raccolta, e che venne composto quasi di getto nel 1874, è la pagina in cui più felicemente il compositore, attraverso figurazioni ondegianti eseguite dai due flauti, cerca di descrivere, utilizzando progressivamente anche altri strumenti, il flusso trascinate del fiume, sul quale, concepito quasi come incessante tessuto sonoro, si insinua il tema popolare della Moldava. In successione descrittiva si susseguono vari episodi con la *Caccia nel bosco*, *le Nozze dei contadini*, resi con particolari sonorità orchestrali e ritmi di danza che conducono al cullante *Chiaro di luna*, sino alla *Ridda delle Ninfe alle Rapide di San Giovanni*. Il poema, pur concepito secondo un programma descrittivo, è in realtà strutturato nella forma di un rondò in cui i temi, ispirati al folclore nazionale, sono utilizzati seguendo una precisa e coerente logica musicale. Se nei poemi di Smetana il sentimento che anima il musicista è l'amore per la sua terra, che si manifesta nel ricordo dei prati, dei boschi e del fiume di Boemia (idealizzati in una sorta di sequenza di immagini ove la rappresentazione naturalistica si fonde col sentimento del musicista perfettamente compenetrato, nella sua vocazione rapsodica, con il paesaggio boemo), in Ottorino Respighi il descrittivismo assume connotazioni talora fotografiche, in cui la citazione spinta sino all'onomatopea, si estrinseca in una straordinaria padronanza della scrittura orchestrale (utilizzata come impressione visiva che ben rispondeva alle esigenze di un pubblico non più in grado di apprezzare intrinseci valori musicali). Il programma diviene pertanto una necessità, cui il musicista si assoggetta per soddisfare i gusti del pubblico, quanto la sua innata capacità descrittiva sostenuta da una fantasmagorica scrittura orchestrale. Nacque così un trittico comprendente *Le fontane di Roma* (1916), *I pini di Roma* (1924) e *Feste Romane* (1928), poemi sinfonici chiaramente illustrativi, in cui rifulge un virtuosismo strumentale di grande suggestione coloristica. In essi il musicista, volendo esprimere sensazioni suggerite da particolari momenti e situazioni sullo sfondo d'una Roma contemplata nelle sue bellezze artistiche e naturali, fa uso di un ricco materiale timbrico, intessuto qua e là di temi popolari e ritmi di danza tratti dal folclore romano che, trasfigurati dalla fantastica capacità descrittiva del compositore bolognese, si offrono quale omaggio alla città d'elezione, e superando comunque i limiti d'un descrittivismo di maniera, assumono un particolare significato per cui, pur entro i confini imposti dagli intenti programmatici, divengono mirabile esempio di colorismo sinfonico e modello di strumentazione.

Un ulteriore esempio di come la musica possa tentare talora di ispirarsi alla natura è offerto da *La mer* di Claude Debussy, tre schizzi sinfonici in cui il compositore volle dare espressione musicale alla sua passione per il mare: una passione vissuta nel ricordo e idealizzata in questa splendida composizione. La discorsività descrittiva si fonde con la particolare poetica impressionistica del compositore, ed è peraltro realizzata nell'ambito di un procedimento sinfonico strutturalmente configurato nei tre movimenti canonici, allegro-scherzo-finale, nei quali si estrinseca il potere evocativo del compositore in immagini che suggeriscono impressioni ed emozioni, rivissute attraverso sfumature coloristiche e dinamiche, le quali ben si attagliano ai temi suggeriti dal musicista: *De l'aube à midi sur la mer, Jeux de vagues e Dialogue du vent et de la mer*.

In tutti altri termini il problema si pone nei confronti del teatro musicale, in cui il programma, implicito nella trama realizzata sul testo musicato, non viene considerato nell'ambito della musica a programma. Può, comunque, essere preso in considerazione il carattere descrittivo di talune situazioni che stimolano la fantasia del compositore, sollecitato a rendere musicalmente quanto suggerito dal testo. È il caso dell'ultimo atto della *Tosca* di Giacomo Puccini, il cui inizio, splendida pagina di musica descrittiva in cui il compositore evoca la serena pace dell'alba in una Roma che si sveglia a poco a poco dopo la quiete notturna, si presenta quale mirabile esempio di musica descrittiva, che volutamente contrasta con la tragica conclusione della vicenda. L'effetto fu ottenuto da Puccini adoperando campane di altezza diversa, nell'intento di ricreare quanto più verosimilmente l'atmosfera di un nascente mattino romano. Ben poche pagine hanno reso con altrettanta efficacia la magica atmosfera della Roma notturna e del suo graduale risveglio; ancora una volta ogni effetto viene realizzato utilizzando melodie di stampo vagamente arcaico, come lo stornello del pastorello su testo del poeta romanesco Gigi Zanazzo o lo scampanio delle chiese romane, che contribuiscono a creare l'ambiente: quell'ambiente romano rivissuto nel recupero di sonorità tratte da una realtà oggi scomparsa, e che si presenta come il ricordo d'un mondo ormai lontano nel tempo.

*Riferimenti bibliografici*

*Lettres de Georges Bizet. Impressions de Rome (1857-1860)*, Paris, Calmann Levy Ed., 1908.

F. LISZT, *Divagazioni d'un musicista romantico* (a cura di R. Meloncelli), Roma, Salerno, 1979.

F. MENDELSSOHN-BARTHOLDY, *Lettere dall'Italia* (introd. traduz. e note di R. Meloncelli), Fogola, 1983.