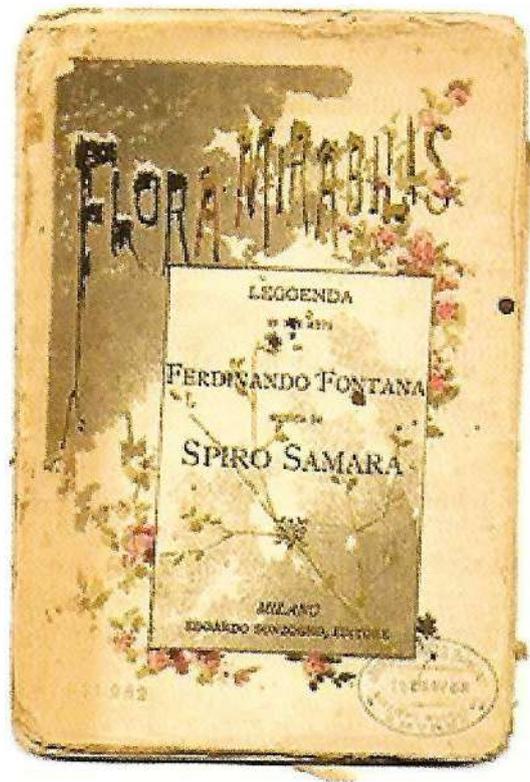


Blumine.

Una raccolta di fiori e giardini musicali
attorno al fenomeno dell'Impressionismo

PIERO MIOLI
Docente di Storia della Musica
Conservatorio di Bologna



Due scuole di pensiero: se la musica sia capace di rappresentare le cose del mondo e adattarsi o se sia un'arte autonoma, fondata solo su regole specifiche. In realtà la musica è sempre stata l'una e l'altra: quando non è autonoma, o meglio "assoluta", cerca e riesce a ritrarre, a suo modo fotografare. L'ha fatto spesso, ma soprattutto a cavallo fra Otto e Novecento con l'Impressionismo musicale (di cui si rilevano qui le "impressioni" di fiori, giardini, boschi). Debussy è il protagonista, presto seguito da numerosi colleghi come Ravel e i Sei della generazione successiva. Il fenomeno ha un po' faticato a uscire dalla Francia: ha colpito in Spagna, per esempio con Falla, ma non in Austria-Germania, il terreno della grande musica assoluta (da Beethoven a Brahms); buona fortuna ha incontrato presso le cosiddette scuole nazionali, dalla Boemia alla Russia fino alla Scandinavia, e meno in Italia, dove comunque valgono sempre i poemi sinfonici di Respighi e in particolare i pini di Roma.

1. *Sans pinceau*

A programma, descrittiva, di paesaggio, visiva, addirittura *concrète*: sono diverse, anche piuttosto disinvolute e non sempre pacifiche le formule, e dietro ad esse le occasioni che presiedono a quel settore della musica che intende ritrarre un che di esterno, uscire da sé, smettere di essere assoluto (musica assoluta, difatti, è la formula opposta, forse ancora più problematica) e diventare relativo. Esiste un genere specifico, quello del poema sinfonico inventato da Liszt verso la metà dell'Ottocento: poema nel senso di qualcosa di letterario, una poesia, un personaggio, un tema, un frammento di natura posto a oggetto; e sinfonico perché affidato a un organico strumentale degno della normale sinfonia (peccato che non si dica più spesso "poema pianistico"). Si dà anche il caso di un filone talmente specifico da perdere ulteriormente assolutezza e acquisire una relatività, come dire? un po' autolesionistica: la musica da film, la colonna sonora, quella musica che senza l'immagine rischia di non aver connotati di sorta (almeno in teoria), o di perderli se in compagnia dell'immagine li aveva raggiunti.

Dalla "caccia" trecentesca alla *chanson* cinquecentesca, dal madrigale del Rinascimento italiano al cembalismo del Barocco francese, dalle *Stagioni* di Vivaldi alla *Cavalcata delle Walkirie* di Wagner, dal *Boeuf sur le toit* di Milhaud al *Rugby* di Honegger sono molte numerose le pitture, le illustrazioni, le fotografie sonore che la musica d'arte ha prati-

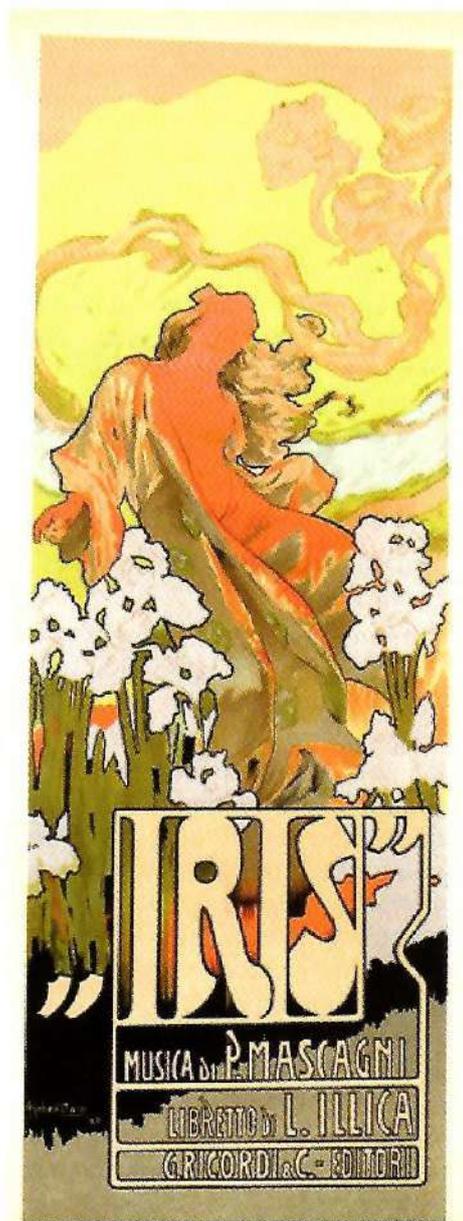
cato, anche rispetto alla preponderanza della classica consuetudine che ha prodotto sonate, concerti, sinfonie, quartetti e nonetti della più bella musica sciolta, assoluta dall'immagine. Numerose, ma nel corso di una storia almeno millenaria, se le parole, le qualifiche e le codificazioni hanno un senso, non c'è dubbio che una palma di consapevolezza e valenza estetica spetti all'Impressionismo. L'Impressionismo musicale sorse e s'affermò fra Otto e Novecento sulla traccia dell'omonimo movimento artistico: preceduto da lunghe discussioni, intitolato a un famoso dipinto di Claude Monet, *Impressions. Soleil levant* (1872), teorizzato dall'*Art poétique* (1874) di Paul Verlaine, l'Impressionismo pittorico esaltava la luce e i colori dell'aria aperta producendo appunto un'impressione d'assieme tanto vitale quanto cordiale, sensibile, leggiadra, in una parola poetica.

Diversamente preceduti da Liszt, Wagner, Chabrier, Massenet e qualcun altro, altrettanto fecero alcuni musicisti francesi dell'epoca, che si definirono Impressionisti senz'altro (e va da sé senza pennello, *sans pinceau*). Sulla quadratura morfologica e tonale della tradizione classico-romantica essi privilegiarono la libertà delle forme, la vaghezza delle scale modali (arcaiche, orientali, medievali), la varietà degli strumenti, la ricchezza dei timbri, l'ariosità delle melodie, l'abbondanza delle sfumature; e mentre al canto accompagnato e al camerismo preferivano in genere l'orchestra e il pianoforte, coltivarono una sorta di musica

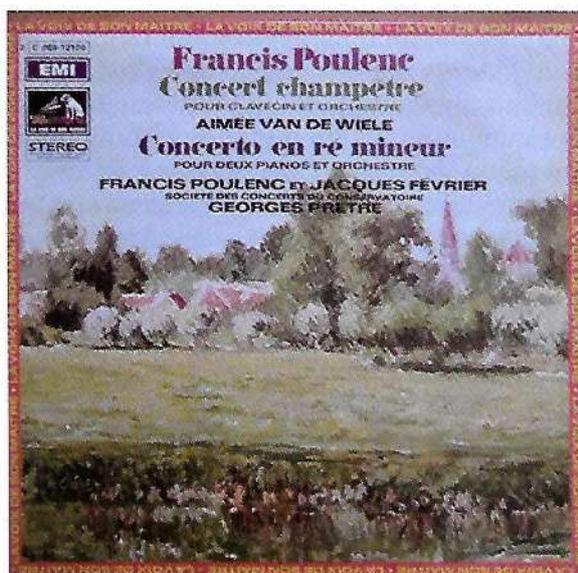
a programma volta a descrivere soprattutto affascinanti paesaggi naturali e relative, raffinate sensazioni psicologiche. Appena orientativamente e fin troppo sinteticamente: il primo musicista davvero impressionista fu Claude Debussy (che si definiva piuttosto simbolista) con il *Prélude à l'après-midi d'un faune*; cui seguirono sempre in Francia Paul Dukas con *L'apprenti sorcier*, in Spagna Isaac Albéniz con *Iberia*, in Russia Aleksandr Skrjabin con il *Poema del fuoco*, in Italia Ottorino Respighi con *Le fontane di Roma*. Ma nei paesi austro-tedeschi, slavi, scandinavi, anglosassoni, transoceanici? Fra uomini, animali e cose, fra terre, mari e cieli certo il discorso si fece bello e rigoglioso, allora, ma oggi si farebbe lungo, a trattarsi, e a suo modo pericoloso. Lo dimostra anche la bibliografia, che spesso si limita a svelare l'origine del fenomeno e finisce per tacerne gli sviluppi. Volendo dunque aggirare questo rischio ed evitare un'anonima e interminabile sfilza di nomi e titoli (che del resto potrebbe anche essere eloquente di per sé), sarà meglio, in questa sede, scegliere, circoscrivere, puntare spuntando: soggetto del limitato discorso siano dunque oggetti di pittura musicale come i fiori, gli alberi, i giardini, le messi, i paesaggi maggiori e ulteriori ma così incentrati sul verde delle fronde e sui colori delle piante. E allora sarà chiaro come la perlustrazione possa appellarsi a *Blumine*, quel magico tempo di sinfonia che Mahler tolse dal *Titano* e lasciò solo soletto, autosufficiente e profumatissima "raccolta di fiori".

2. *Sa mère la France*

Francese l'Impressionismo figurativo, in sostanza, fu naturale che fosse francese anche l'Impressionismo musicale (eterna domanda e riserva, rimane sempre il dubbio se la pittura sonora debba riguardare proprio la cosa in sé o la visione che ne ha il pittore). Il citato *Prélude à l'après-midi d'un faune* di Claude Debussy (1894) è un poema sinfonico un po' atipico, fondato sopra una lirica di Mallarmé che allude al sensuale appello levato da un fauno (sorta di antica divinità italica vivente nei campi e presso le greggi, rappresentata con tratti umani e parzialmente caprini),



al suo successo con le ninfe e al conseguente assopimento. L'autore intendeva elaborare tre pezzi, ma poi s'accontentò del preludio, del suo geniale attacco sul timbro del flauto, di una magia timbrica prevedente anche gli antichi cimbali, e di fatto, mentre prendeva le distanze dal solito poema sinfonico, lisztiano e straussiano, puntualmente e materialmente descrittivo, segnava una data fondamentale nella storia del sinfonismo europeo. Perché atipico? perché l'argomento non lo racconta ma lo suggerisce, non lo mette in scena ma lo lascia intendere, non lo fotografa con gli occhi



ma lo recepisce con la sensibilità, insomma lo "impressiona"; e come s'è detto lo fa usando i colori, i timbri, le sfumature degli strumenti, delle armonie, dei contrappunti. Storicamente, poi, nel robusto corpo del poema sinfonico inaugura alla grande il settore impressionistico, quello più gentile e raffinato; quello, oltre tutto, più consono alle tematiche floreali di cui sopra.

Ma con Debussy non è finita. La terza delle sue *Images* per orchestra (1909) si fonda sul canto popolare «Nous n'irons plus au bois», come la terza delle *Estampes* per pianoforte (1904), *Jardins sous la pluie*, dove la suprema eleganza della scrittura riesce anche a essere esatta suggestione, dicasi pure impressione del paesaggio: ecco infatti il ticchettio della pioggia sulle foglie, il cinguettare degli uccelli bagnati, gli umidi raggi del sole che battono anch'essi su fronde e animali, fra l'altro in una tonalità, il mi minore, che è rarissima in Debussy. Non la pioggia né il sole ma le campane e il vespro sono i compagni delle foglie nella prima delle tre *Images* pianistiche del secondo libro (1908): in *Cloches à travers les feuilles* le corde grosse del grande strumento romantico mimano gli oggetti sonanti, le campane appunto, e quelle sottili i loro riverberi nel bosco, tra una foglia e l'altra, in un'atmosfera autunnale (quella precedente era primaverile) che posa anch'essa sul modo minore, sulla precisa tonalità di sol minore (in quella che è stata definita come una giungla armonica). Ma non

meno valgono *Les préludes*, all'altezza del secondo libro (1913): il secondo preludio è uno dei capolavori dell'autore, titola *Feuilles mortes*, risuona come un *Lent et mélancolique* in do diesis minore semplicemente tripartito dove la vita vegetale è soprattutto un'allegoria della vita umana (e la rapidità onde la foglia marcisce rispecchia la solo apparente lentezza della morte in arrivo). All'opposto, il quinto preludio è *Bruyères*, la placida melodia di un pastorello che attraversa le brughiere suonando la sua zampogna in La bemolle maggiore. Placida, e però tagliata sulla scala pentafonica di carattere celtico, insomma inequivocabilmente esotica, suggestiva, impressionistica. L'anno seguente *L'après midi d'un faune* Gustave Charpentier aveva pubblicato *Les fleurs du mal*, quattro liriche per voce e pianoforte tratte dal capolavoro di Baudelaire che ovviamente avevano un senso metaforico, cioè non si riferivano a nessun fiore reale, così come le cinque *Fleurs des landes* di Hector Berlioz (1850), che almeno, tuttavia, con lo stesso organico cameristico descrivevano lande, paesaggi, canzoni e personaggi bretoni. Anche qui, in questo settore di speciale descrittivismo naturalistico, in fondo Ravel non deve moltissimo a Debussy, sebbene il binomio dovuto alla vicinanza geografico-cronologica dimostri sempre forte resistenza: se Claude nasce nel 1862 e Maurice nel 1875 (l'uno mancherà nel 1918, l'altro nel 1937), a distanziare uno degli ultimi romantici e uno dei primi moderni, un grande artista di concezione ancora ottocentesca e un grande artista di concezione già novecentesca, qua e là perfino neoclassica nel suo calcolato formalismo, è la concezione estetica in generale. Tuttavia il terzo dei *Miroirs* per pianoforte (1905) è *Oiseaux tristes*, uno schizzo di uccelli tristi, anzi intristiti dalla calura estiva che opprime la buia foresta (parole dell'autore), mentre il quarto pezzo infantile di *Ma mère l'Oye* a quattro mani (1910) ritrae *Le jardin féerique*, un giardino fatato che sdegna rami e foglie per levarsi al simbolismo della fiaba, quasi alla maestà della mitologia (è da *Mamma Oca* che si prende lo spunto per intitolare questo paragrafo, accanto ad altri titoli francesi voluti per omaggiare la centralità della Francia nel fenomeno in questione).

PINI DI ROMA

in Si^b 1. I pini di Villa Borghese O. RESPIGHI

Allegretto vivace

Sono piccole ma significative eccezioni a una musica in genere troppo squadrata, ritmata, a volte persino fredda per accontentarsi delle *nuances* dell'Impressionismo, che permettono al discorso di procedere oltre, aggirare un Satie e accostare alcuni dei *Six*. Se Arthur Honegger compose la *Pastorale d'été* (1920) a Wengen, sulle montagne di Berna, dall'orchestra da camera lasciando spiccare l'oboe, il corno e i loro profumi, Francis Poulenc destinò il *Concert champêtre* al clavicembalo accompagnato dall'orchestra (1928), nel "campo" ravvisando la natura tutta, l'evasione dalla città o dal suo chiasso, un pretesto di memorie e nostalgie barocche. E Milhaud? Darius licenziò il *Catalogue de fleurs* per voce e pianoforte o sette strumenti nel 1920: sono *La violette*, *Le bégonia*, *Les fritillaires*, *Les jacinthes*, *Les crocus*, *Le brachycome*, *L'eremunis*, e traggono sensi precisi, i fiori aristocratici e un po' snob, dalle parole di Lucien Daudet prima e poi dalla musica di un autore che l'anno prima aveva sfornato sei *Machines agricoles* per voce e sette strumenti. Composto nel 1912 e rappresentato a Parigi nel 1914, dunque coetaneo e concittadino, per così dire, dei tre rivoluzionari, aggressivi, narrativi balletti di Stravinskij (*L'oiseau de feu*,

Petruška, *Le sacre du printemps*), *Le festin de l'aragnée* di Albert Roussel è un balletto-pantomima che racconta la minimalistica giornata di alcuni insetti in un giardino, a cominciare dal ragno del titolo, e dei fiori da loro visitati. La relativa *suite* sinfonica comincia con un preludio, comprende l'arrivo delle formichine, la danza della farfalla e la danza dell'efimera, celebra un funerale ma poi confluisce in una diafana, non drammatica visione crepuscolare. Il flauto ha l'onore di dare il via (Debussy sarà stato il modello, no?), l'Impressionismo francese era ormai tardivo ma rimaneva inconfutabile.

3. De l'Allemagne e l'Italie

La terra di Wagner, la terra di colui che ha ideato e creato la musica meno formalistica e più "immaginosa" possibile, non è stata generosa con il poema sinfonico, che un ungherese come Liszt aveva inventato in quel di Parigi. Richard stesso, del resto, vi si è cimentato, quasi divertito nel corso del dramma più che come progetto di un genere a sé: se il mirabile *Idillio di Sigfrido* del 1870 si riferisce a Siegfried come il neonato Wagner junior, il *Mormorio della foresta* che sta nel secondo atto dell'opera *Siegfried* (composta fra il 1857 e il 1865) descrive l'aggirarsi del giovane eroe nel bosco, tra stormire di fronde e vociare di uccelli. Da non dimenticare le Fanciulle-fiore che circuiscono in coro quell'"oca" di Parsifal nel secondo atto del dramma del 1882 (la sprezzante definizione è di Gurnemanz, alla fine del primo atto). Basta così, ché anche nella grandiosa tetralogia dell'*Anello del Nibelungo* gli almeno 134 temi s'appellano poco alla natura, e sono appena quelli dedicati al frassino del mondo, al grido del fanciullo nella foresta, all'incantesimo della foresta, all'inno alla primavera, alla quiete della natura originaria, alla tempesta, all'uccello del bosco. Poco curante, in tal senso, di tanto modello, la grande musica d'arte dell'Ottocento germanico, anzi austro-germanico, ha colmato di varia e profonda espressività la sinfonia di Bruckner, Brahms e Mahler, ma per onorare il poema sinfonico ha dovuto attendere non un sinfonista puro ma il più versatile degli operi-

sti, Richard Strauss. Nemmeno lui, tuttavia, s'è arreso alla dolcezza di paesaggi, flore e faune (Sigfrido, almeno, aveva da far fuori il drago che custodiva l'anello): soltanto la tumultuosa *Alpensymphonie* del 1915 riesce a ospitare un bell'insieme di prato fiorito, pascolo, cascata, macchie e fratte e sentieri impervi, che dipinge con arpeggi e sbalzi di archi, triangoli e campanelli, oboi e corni, campanacci e un *jodler* addirittura. Certo non immemore, qui, della superiore, iperurania *Pastorale* di Beethoven, Strauss a un fiore aveva dedicato un'opera, *Der Rosenkavalier* del 1911: ma era un gioiello, una rosa d'argento simbolo di una richiesta di matrimonio che un signorino faceva porgere a una signorina davanti alla famiglia. E qua e là, nel suo rigoglioso teatro, qualche occasione pittrice del genere l'avrebbe avuta, per esempio nella *Daphne* del 1938 che finisce con la metamorfosi in alloro della fanciulla concupita da Apollo e a lui sfuggita.

Rispetto alla Francia, all'epoca, l'Italia era povera figlia di un dio minore in fatto di strumentalismo, tanto più di strumentalismo descrittivo; e per brillare trattando giardini e fiori, come si vedrà fra poco, doveva mantenersi nei ranghi del teatro. Sicché anche i bei *poemata* sinfonici di Respighi hanno tutta l'aria dell'eccezione. Sulle fontane, sulle feste, sulle vetrine romane, brillino però *I pini di Roma* del 1924: quelli di Villa Borghese meritano Allegretto e Vivace, quelli della catacomba Lento e più Lento, quelli del Gianicolo ancora Lento, quelli della via Appia un finale e trionfante tempo di Marcia. E gli archi, i padroni dell'orchestra fin dai tempi gloriosi di Vivaldi e Boccherini, hanno

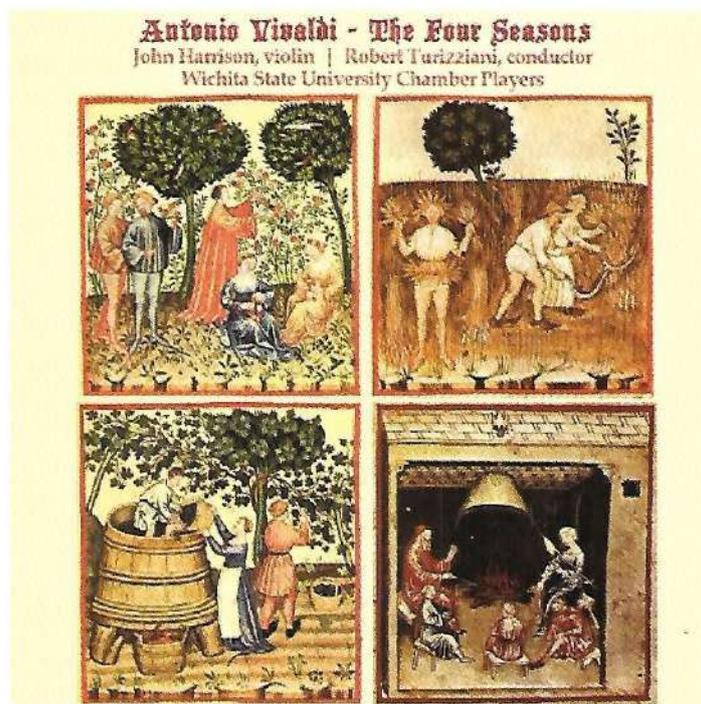
il loro daffare a difendersi anche da flicorni, tamburello basco, raganella, celesta, organo, pianoforte, addirittura da un grammofono costretto a imitare il cinguettio dell'usignolo.

4. *Tout autour*

È qui, forse, che si misura più facilmente l'influenza della musica francese nell'Otto-Novecento europeo oltre i confini, non dentro ma attorno a quei formidabili luoghi geometrici della musica d'arte che erano da mille anni Germania, Italia e Francia appunto. Dove la

Mitteleuropa seguiva imperterrita il suo razionalismo e la sua metafisica musicale, dove l'Italia continuava a spopolare col suo sempre ben formato anche se potentissimo teatro d'opera, la Francia aveva saputo imboccare e additare una via di apertura, di libertà dagli schemi classici, di palmare adesione agli oggetti da musicare di volta in volta; ed era riuscita grazie al

vecchio, barocco, cembalistico descrittivismo di Couperin e Rameau e al contemporaneo Impressionismo figurativo (nonché al sempre contemporaneo e connazionale Simbolismo poetico). Quando, nella seconda metà del secolo, cominciarono a prendere corpo le cosiddette Scuole nazionali, pur non rinunciando affatto a dedicarsi alla sinfonia, alla camera o alla scena, i paesi slavi e scandinavi, la Russia, l'Inghilterra e la penisola iberica che intendevano avvalorare il canto e la danza popolare ascoltarono fiduciosamente il modello francese, già così capace di narrare, ritrarre, scattare istantanee, insomma fornire impres-



sioni nel senso più proprio di imprimere negli occhi e nelle menti dei pubblici immagini, idee, sentimenti.

Almeno in ambito sinfonico, o meglio poematico-sinfonico, bastino pochi esempi, uno per nazionalità. La quarta delle sei partiture che compongono *Má vlast*, il ciclo che Bedřich Smetana dedicò alla sua patria (da titolo), suona *Dai campi e dai boschi di Boemia* (1875): il corno evoca la vastità della cornice, i legni alludono al canto degli uccelli, la natura e l'uomo convivono in piena armonia, le danze dei contadini si intrecciano come le voci dei fugati polistrumentali, l'andamento è moderato o veloce e mai troppo lento, l'eco della divina *Pastorale* è inintermittente. Nonostante tutto, non è che i Cinque russi, sempre così lesti a descrivere mediante poemi sinfonici, abbiano molto amato piante, fiori e frutti: sarà forse perché Aleksandr Borodin non ne vide nel *tableau vivant* che intonò vagolando con la mente *Nelle steppe dell'Asia centrale* (1880). Per cui, a dispetto dei tanti poemi dedicati a miti e riti arcaici, dal gruppo dei Cinque è bene passare al suo nemico, quel Pëtr Il'ič Čajkovskij che chiuse *Lo schiaccianoci* del 1892 con il trascinate valzer dei fiori e un tema boschereccio quant'altri mai, grazie alla presenza di un terzetto di corni e alla sua timbratura opaca e suggestiva.

Continuando il pur molto selettivo giro antiorario avviato in Europa con la Boemia, ecco, dopo la Russia, la Scandinavia. Jean Sibelius, il grande compositore finlandese che l'ultimo terzo della lunga vita ebbe il coraggio di viverlo senza comporre (perché estraneo alle avanguardie, a quelle viennesi specialmente), elaborò nel 1926 l'ultima composizione di ampio respiro. E fu *Tapiola*, il poema sinfonico dedicato a Tapio, il dio della foresta nel poema nazionale del *Kalevala*: oggetto di una partitura durante una ventina di minuti sono appunto le vecchie foreste secolari, ma quelle più settentrionali, cupe, annerite dalle nuvole piuttosto che illuminate dal sole, dove gli spiriti silvani fanno sogni selvaggi e covano segrete magie (a detta dell'autore); né mai l'orchestrazione deve ricorrer ad alcunché di insolito, se il settore delle percussioni scelto dal grande maestro di formazione ottocentesca si limita ai timpani.

Per finire in bellezza e ritrovare il Mediterraneo, valgano Manuel de Falla e le sue *Noches en los jardines de España* del 1915. Vivissima la presenza dei maestri francesi, profonda la cultura del canto spagnolo, non inutile la memoria di Rimskij-Korsakov: delle tre impressioni sinfoniche per pianoforte e orchestra, la prima è *En el Generalife*, il poggio che domina sull'Alhambra di Granata, detto in arabo "jannant al'-arif" e cioè "giardino dell'architetto (o anche del musicista), un Allegretto tranquillo e misterioso che il canto andaluso non lo trascrive né imita ma lo reinventa con splendida sonorità da *en plein air*. Anche per questo, Impressionismo alle stelle.

5. *Pour le piano*

Accanto al poema sinfonico, dunque, non si dà alcuna sorta di regolamentare poema pianistico (fra le poche eccezioni note sta, così chiaramente definito, *Le poème des montagnes* di Vincent d'Indy), ma non è poi infrequente che il pianoforte persegua una sua manifesta intenzione descrittiva, dopo l'operato in tal senso di due capisaldi del tastierismo come Schumann e Liszt (sempre più lontani dall'intima classicità animante il Romanticismo di Beethoven e Chopin). Nell'ambito prefissato, ecco infatti i casi interessanti di Smetana, Dvořák, Janáček, Bartók (il pioniere e i tre grandi successori nelle lande della musicalità slava, boema ma non solo), Villa Lobos, Martinů, Sévèrac e perfino Messiaen (assai fuori dal seminato cronologico, ma molto felicemente), dove non sarà difficile notare, ancora una volta, la generosità dei francesi (ma *Pour le piano* di Debussy ora serve solo da titolo) e la frequenza dei "nazionalisti". Aveva 23-24 anni, Bedřich Smetana, quando compose i *Sei pezzi caratteristici* op. 1 (1848) e li mandò a Liszt, che li apprezzò e fece pubblicare: il primo, *Nel bosco*, è un Moderato in Do maggiore di carattere contrappuntistico che l'autore aveva intitolato *Gretel*, la bimbetta protagonista della popolarissima fiaba dei fratelli Grimm che passeggia e si perde nel bosco col fratellino Hänsel; pezzo troppo elaborato e "scientifico" per quel titolo modestino, sentenziò Liszt, che infatti divenne *Vese*. Un inte-

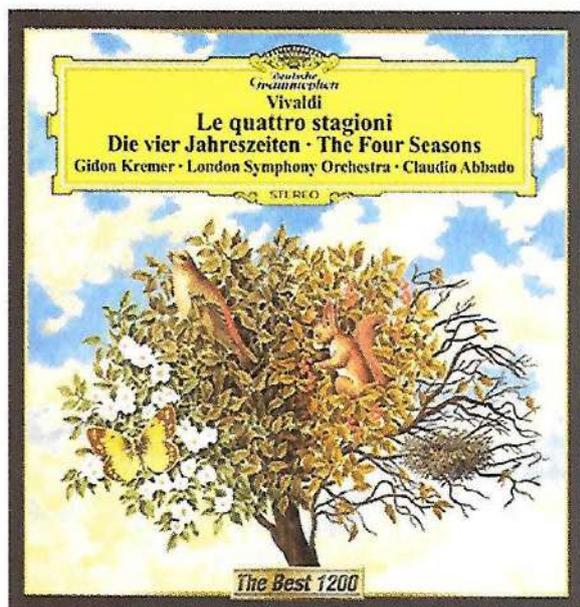
ro ciclo di sei pezzi Antonin Dvořák musicò come *Dalla foresta boema* (1884): *All'arcologia*, *Sul lago nero*, *Notte di Sabba*, *Di guardia*, *Silenzio della foresta*, *In tempi agitati* sono gli amabili *Stücke* sospesi fra lirico ed epico, realistico e fantastico. Il secondo è un Lento in fa diesis minore misterioso e quasi pauroso, però, il quinto ancora un Lento in minore ma "molto cantabile" e in si bemolle, così sognante e notturno da meritare una trascrizione per violoncello e pianoforte oppure orchestra. Più vario il ventaglio tematico dei 15 pezzi che Leoš Janáček compose rapsodicamente fra il 1901 e il 1911: in effetti *Su un sentiero erboso* allude più al cammino metaforico della vita, specie della vita nient'affatto lineare dell'autore, che a una più o meno ridente passeggiata fra le erbe di un campo o di un bosco (tanto che un'altra traduzione suona *Sul sentiero dei rovi*). Ma fra i diversi accenni alla vita di famiglia e di paese, come *Le nostre serate* e *La Vergine di Frydek* (e addirittura *La civetta non è volata*, sconsolata memoria della figlia Olga), in seconda sede si dà *Una foglia trasportata*, gentile melodia in Andante e Re bemolle maggiore che la mano sinistra accompagna ondeggiando, per dare l'idea di un vento non avverso, non sgarbato ma amico e compagno. Passi un altro ventennio, abbondante, e corra qualche centinaio di chilometri. Dalla Boema all'Ungheria, con Bartók e una *suite* dove la complessità della scrittura sembra contrastare con l'amenità del titolo, *All'aria aperta* (1926): cinque pezzi in due quaderni, echi di tamburi, di pifferi e di una caccia finale vi danno spazio a una sorprendente *Musica nella notte*, così ricca di effetti come versi di uccelli, battiti d'ali, crepitii di foglie secche. Grande musica, pari di senso impressionistico e di valore estetico ai movimenti lenti dei Quartetti nn. 4 e 5 e dei concerti del sommo Béla.

Un breve tuffo nella fervida musicalità sudamericana è rappresentato da Heitor Villa-Lobos, autore delle *Saudades das selvas brasileiras* (1927), due pezzi a ricordo delle foreste brasiliane (*saudade* come nostalgia, sentimento, ricordo struggente). Se il secondo comunica una sensazione di calda umanità grazie a una melodia somigliante a quella della liricissima *Lenda di Caboclo* (Leggenda del meticcio) composta qualche anno avanti, il

primo è talmente appropriato da essere stato definito come una musica autenticamente "vegetale" (Tranchefort), impressionistica, illustrativa, addirittura fotografica qual è. Fuori tempo, tre cenni appena. Nel 1938 Bohuslav Martinů compose i quattro pezzi lirici di *Finestra sul giardino*. Nel 1952 la figlia di Déodat de Séverac diede alle stampe *Les Naiades et le Faune indiscret*, pezzo per pianoforte composto fra il 1908 e il 1921 (anno di morte del maestro), danza "notturna" agile ma anche suggestiva, difficilmente immune da influenze debussiane. Nel 1970 Olivier Messiaen scrisse *La fauvette des jardins* mescolando disegni e profumi di monti, laghi, frassini, ontani e al suo solito diverse dilette stirpi di uccelli (a cominciare da quello del titolo, una *fauvette* distinta da alcune omonime dei canneti o delle Alpi mediante l'*habitat* particolare, stavolta il beccafico). Dov'è più, a due terzi del Novecento, l'Impressionismo musicale storico, quello parallelo all'Impressionismo figurativo? Lontano, ma la vocazione impressionistica la musica l'ha sempre avuta vicina, e come l'ha frequentata con la rinascimentale *Chanson des oiseaux* di Janequin così l'ha avuta cara ancora dopo, dopo Debussy, dopo le avanguardie d'ogni origine (e pure, guardacaso, tanto spesso nella franca patria).

6. Sur la scène

In principio sempre Debussy (col permesso, magari, della *Carmen* di Bizet, che nel 1875 aveva fatto cantare al memore tenore «La fleur que tu m'avais jetée»). Se è vero che nel *Tristan* c'è poca azione, figurarsi nel *Pelléas*: per Wagner, infatti, Debussy aveva una specie di odio-amore, un amore scontato per tanta partitura e un odio dovuto ai troppi, torbidi impasti strumentali. Nel melodramma italiano si cantava troppo e troppo forte, secondo Claude, e nel dramma di Wagner le povere voci dovevano sempre aspettare i comodi dell'orchestra. Nell'elaborare l'unica opera scenica, pertanto, Debussy fece a modo suo, e se un modello doveva scegliere questo, sebbene molto alla lontana, poteva essere il *Boris Godunov* di Musorgskij, magari liberato dalle canzoni caratteristiche e ancor più limato nell'ariosità



della scrittura. «Non luoghi stabiliti, non date prefissate. Niente grandi scene. Personaggi che non discutono, ma subiscono la vita e il destino»: così il clamoroso autore del *Prélude à l'après-midi d'un faune* intendeva il teatro in musica, e il dramma di Maurice Maeterlinck visto ai Bouffes-Parisiens dovette sembrargli il soggetto ideale, sfumato o addirittura campato in aria qual era. Chiesta e ottenuta l'autorizzazione del ragguardevole poeta belga di lingua francese, si mise al lavoro tagliando ben poco dal lungo testo che dunque diventò il libretto più o meno. L'opera era quasi pronta nel 1895, ma andò in scena solo sette anni dopo. Intanto Maeterlinck s'era fatto nemico e augurava ogni malanno, le chiacchiere avevano preso a montare su sé stesse, i wagneriani erano pronti al dileggio, i tradizionalisti non avevano parole che di sdegno: il pubblico della generale rise e sghignazzò, alla prima l'Opéra Comique si divise in due gruppi, i denigratori e i difensori, e questi, detti Apaches, tutto sommato riuscirono a tener sotto controllo la serata del 30 aprile. Né l'opera tardò a imporsi come meritava: era l'unica partitura scenica effettivamente impressionistica, chiaramente decadentistica, completamente simbolistica della storia del genere, grazie ai colori strumentali più tenui, ai disegni vocali meno appariscenti, a situazioni drammatiche sempre sospese fra notti e mari, lune e acque, silenzi e misteri, fra molte cose dette e moltissime cose non dette.

Poi gli italiani, però senza troppa gallica suditanza. Molto più che cullanti barcarole in 6/8 e tempestosi Allegri per archi il melodramma tradizionale non inventava, quando voleva ritrarre qualche cornice al solito quadretto delle passioni umane. Casi eccezionali, ecco la Scozia montana che dà voce alla *Donna del lago* di Rossini e la Scozia brumosa che avvolge *I puritani* di Bellini, i Cantoni Svizzeri che pascolano attorno al *Guglielmo Tell* di Rossini, il Tirreno che ondeggia al *Simon Boccanegra* di Verdi. Ma è proprio con Verdi, con la sua produzione matura che il paesaggio può cominciare a meritarsi un posto accanto a castelli, prigionie, amori, perfidie e morti: l'*Aida* del 1871 apre il terzo atto nel profumo e nel "suono" notturno del Nilo e delle sue rive; l'*Otello* del 1887 ritrae Desdemona prima in mezzo a canti popolari e omaggi floreali, poi a cantare addirittura la *Canzone del salice*; il *Falstaff* del 1893, che fra l'altro sa descrivere a meraviglia il fenomeno dell'ubriacatura (col vino che scende, gorgoglia e lavora nel corpo del protagonista), imposta tutto il secondo quadro del terzo atto in un bosco, sotto una grande quercia, e fa cantare alla giovane Nannetta la canzone «Sul fil d'un soffio etesio» dove «le fate hanno per cifre i fior».

Ma intanto era diventato drammaturgo adulto anche Giacomo Puccini, che nel terzo atto della *Bohème* (1896) sapeva far sentire il freddo, la neve, tutta la tristezza di una mattina d'inverno. Nella *Tosca* del 1900 la protagonista canta «Non la sospiri la nostra casetta», dove favella di verde e di ombra, di boschi e di roveti, di erbe e di timo, appaiando il suo folle ardore amoroso all'esuberanza della natura notturna («Fiorite, o campi immensi; palpitate, / aurette marine, nel lunare albor»). Nella *Madama Butterfly* del 1904, dove fra i vari temi assunti dal canto popolare nipponico compare anche la melodia del ciliegio, il duettino fra Butterfly e Suzuki che intende onorare l'atteso ritorno di Pinkerton il *marine* canta «Gettiamo a mani piene / mammole e tuberose, / corolle di verbene, / petali d'ogni fior!», e il bellimbusto ritornato, in giardino, rimpiange «Oh! L'amara fragranza / di questi fiori / velenosa al cor mi va». I fiori sono centrali nella *Suor Angelica* del 1918, il secondo numero del *Trittico* composto da un Puccini ulteriormente adulto: sono lo

strumento con cui la protagonista si dà la morte, per raggiungere così il figlioletto partorito e mai più visto che ha appena saputo scomparso, ma già quando compare in scena è là che «zappetta la terra e inaffia l'erbe e i fiori» e canta «I desideri sono i fior dei vivi», mentre la sorella infermiera non tarda a rilevare che «Suor Angelica ha sempre una ricetta buona, fatta coi fiori». Anche la *Turandot* incompiuta del 1924 è partitura ventilata, per così dire, da balsami, tra le ombrose esigenze dell'esotismo e le incessanti ricerche timbriche dell'autore, ma l'alternativa al fiero dramma di Calaf, Liù e Turandot è rappresentato dai tre ministri, dalle loro nostalgie naturalistiche: Ping sogna («Ho una casa nell'Honan / con il laghetto blu / tutto cinto di bambù»), Pong rimpiange («Ho foreste, presso Tsiang») e Pang dispera («Ho un giardino presso Kiù»).

Notevole anche il contributo di Pietro Mascagni, autore non soltanto della violenta *Cavalleria rusticana*: appena l'anno dopo, anzi, diede un *Amico Fritz* (1891) dove il duetto detto «delle ciliegie» («Han della porpora vivo il colore») è preceduto dalla romanza «Son pochi fiori, povere viole» (parlanti, addirittura, «Noi siamo figlie timide e pudiche / di primavera»); e sette anni dopo un *Iris* (1898) che opera una metamorfosi umano-vegetale, la giapponese violentata, buttata via e sprofondata nell'abisso di un pozzo che si trasforma e trasfigura nel fiore del titolo. «Poveri fiori» canta la protagonista del capolavoro di Francesco Cilea, *Adriana Lecouvreur* (1902), nell'ultimo dei quattro atti del dramma ricavato da Sardou: già dati a Maurizio in segno di amore, sono restituiti ma non da lui bensì dalla malvagia principessa di Bouillon, che li ha avvelenati per uccidere la rivale (la quale di fatto morirà vaneggiando). Sarà un caso, che nello stesso anno Parigi ascoltasse *Pelléas et Mélisande*?

7. *Flora mirabilis*

Per finire, un ripescaggio che merita, in sé e per il soggetto clamorosamente floreale. Più che ricordato, a tutt'oggi il suo autore è eseguito, e per un musicista questa sarebbe sempre la massima soddisfazione: l'*Inno olimpico* che dal 1960 funziona come canto ufficiale delle Olim-

piadi era stato scritto nel 1896 dal poeta greco Kostis Palamas e intonato dal musicista greco Spyridion Filiskos Samaras. Abbreviato in Spyros Samaras e italianizzato in Spiro Samara, il maestro era di padre greco (un diplomatico) e madre inglese. Nato a Corfù nel 1861 (o 1863), studiò ad Atene, Parigi e Milano; e nel 1886 riscosse un grande successo con *Flora mirabilis*, un testo di Ferdinando Fontana che il 16 maggio nacque al Teatro Carcano di Milano e l'8 gennaio del 1887 era già alla Scala per passare poi altrove, dall'Argentina di Roma al Regio di Torino (e anche agli zelanti tipi di Casa Sonzogno). Era la seconda di dieci opere (l'ultima, la *Tigre* di Renato Simoni, è rimasta incompiuta), fra le quali piacquero anche *La martire* di Luigi Illica e la *Rhea* di Amintore Galli. Nel 1911 Samaras tornò ad Atene, dove fu incaricato da re Giorgio I di curarsi del Teatro Municipale e rappresentò tre operette che furono accolte favorevolmente, ma morì pochi anni dopo, nel 1917. Quanto a Fontana: milanese del 1850, alquanto scapigliato, commediografo e giornalista, fervente repubblicano che partecipò ai moti popolari del 1898 e dovette riparare a Lugano dove morì nel 1919, il primo librettista di Puccini (con *Le villi* e *Edgar*) elaborò per l'occasione un libretto molto originale, estraneo a ogni parvenza di Verismo e ricco piuttosto di sensi, simboli e colori di Decadentismo, e senza dubbio memore di certa drammaturgia wagneriana.

Libretto o dramma, «leggenda scenica» è la definizione esatta dell'opera. Nella Svezia del XV secolo, il principe Cristiano d'Orèbro (basso) auspica un degno matrimonio per la figlia Lidia (soprano), che invece se ne dichiara assoluta nemica e all'amico Valdo (tenore), orfanello a suo tempo raccolto dal padre ora reduce dalla guerra e innamoratissimo, lancia una sfida assurda: lo amerà se saprà far fiorire di colpo un giardino coperto dalla neve. Messo davanti all'impossibile e quindi disperato più che mai, Valdo incontra il conte d'Adelfjord (baritono), che sarebbe in grado di attuare il prodigio grazie a un certo magico ramo di rose e terrebbe molto all'idea (connessa alla quale sta però la clausola che appena innamorata lei si disamorerà il giovane) per potersi vendicare di Lidia, in seguito al cui rifiuto un anno prima il suo diletto figlio Vilfrido

si era tolto la vita. Valdo accetta e tutto s'avvera: su due piedi il terreno si copre di fiori, Lidia s'innamora perdutamente, Valdo esulta ma comincia presto a stufarsi e pianta in asso la donna, che impazzisce. Va male anche al vecchio principe, amico del conte prima del fattaccio, e al conte stesso, che nonostante tutte le sue virtù non risulta affatto capace di far fiorire l'arido roseto che avvolge la tomba di Vilfrido. Ma il principe prega con fervore su quella tomba, presto imitato dal conte e da tutti i presenti, onde il roseto rifiorisce e, cessato l'incantesimo dovuto allo sdegno dell'anima offesa, Lidia riacquista il senno, Valdo l'umanità, tutti e due il sentimento d'amore. Al contino sarà bastato il manto di rose, ma già la sua presenza assenza è un sensibile fattore che contribuisce al prodotto della bella, sfumata, simbolistica, antirealistica partitura: che il cambio di battuta, il cromatismo, una certa rete di motivi conduttori, la frequente scala cromatica ascendente, l'eventualità del tritono, la coralità e la coreografia caratterizzano felicemente.

Un passo esemplare verso la fine. Nell'esteso, largo, centrale ed elastico racconto «Allor che sul mio petto» inframmezzato da battute corali il conte ricorda tutto: il figlio morì fra le sue braccia, il roseto piantato sulla tomba poteva rinverdire ma mai fiorire davvero, lui interrogò gli gnomi, questi risposero che solo il dolore di Lidia avrebbe avuto la meglio sulla disperazione di Vilfrido e nondimeno lui fosse capace di un incantesimo propiziatore. Com mosso, il principe attacca l'Andante religioso «Ah, si plachi il tuo dolore, / spirito offeso e innamorato», che il coro a tre voci femminili e tre voci maschili riprende, come un accorato compianto e una irresistibile preghiera. Al che il conte apre la porta, dietro alla quale si vede la tomba: il roseto si è coperto di fronde, che meraviglia, ma purtroppo non di fiori. Al coro che riprende s'unisce allora la voce tenorile di Valdo, «È giorno senza sole la vita senz'amor», romanza breve ma efficacissima al cui suono Lidia si sveglia, ricordando il nome dell'uomo, e finalmente, altro prodigio, le rose rifiorisco-

no. «Ecco sbocciano i fior» è il grande concertato a dieci voci, quattro solistiche e sei corali, che suggella l'opera in faticata letizia.

Nel finale del *Tannhäuser* di Wagner un secco ramo da usarsi come bastone da viaggio rinverdisce e ingemma, provocando la catarsi del morente protagonista dopo il lungo patimento di un'ironica profezia. Andata in scena prima a Dresda nel 1845 e poi a Parigi nel 1861 (come seconda versione), l'opera di Wagner raggiunse l'Italia a Bologna nel 1872: se solo nel 1891, dopo Trieste, Roma, Venezia, Torino e Napoli salì alla Scala, poco importa, ché il testo poetico era attingibile anche diversamente e il rumore sollevato dall'avvento wagneriano era stato tale da indurre molti musicisti e intellettuali a mettersi in treno per conoscere da vicino; e non c'è dubbio, anche per via di Santa Elisabetta che prega la Madonna per il protagonista, che il dramma di *Tannhäuser* abbia molto ispirato la *Flora mirabilis* di Fontana e Samaras.

Letture

- DAHLHAUS C., (2016) – *L'idea di musica assoluta*, trad. di Laura Dallapiccola, Roma, Astrolabio-Ubaldini.
- GAMBARO D., (2011) – *Ottorino Respighi Un'idea di modernità del Novecento*, Varese, Zecchini.
- FRANCESCHINI S., (2014) – *Francis Poulenc Una biografia*, Varese, Zecchini.
- KROHER E., (1957) – *Impressionismus in der Musik*, Leipzig, Breitkopf und Härtel.
- MIGLIACCIO C., (1997) – *Debussy*, Milano, Mursia.
- MIOLI P., (2000) – *Ut pictura: anche la musica di natura*, in Musica & Pittura. Vedere la musica, Bologna, Conservatorio "G.B. Martini".
- MOSER R., (1952) – *L'Impressionisme français: peinture, littérature, musique*, Genève-Lille, Droz.
- PIOVANO A., (1995) – *Ravel*, Milano, Mursia.
- TARGA M., (2012) – *Puccini e la Giovane Scuola*, Bologna, Albisani.
- VERDI L., (2010) – *Aleksandr Nikolaevič Skrjabin*, Palermo, L'Epos.
- VERDI L., (2014) – *Liszt e la sua musica nel cinema*, Lucca, LIM.