DOI: 10.6092/2240-7715/2016.1.15-40

Stefano Crisafulli

Il sapere geografico e l'arte: la percezione del paesaggio attraverso le opere artistiche

Nel tempo il paesaggio geografico ha indubbiamente rappresentato un punto cardine nell'attività di ricerca geografica sia per la complessità della tematica, ma anche per le molteplici ottiche dalle quali è possibile analizzarlo.
Parlare di paesaggio è sempre difficile, in quanto il concetto stesso di paesaggio è tanto affascinante quanto ambiguo, con una lunga stratificazione di significati che lo ha reso estremamente labile, poco esperito e vulnerabile al fraintendimento. Quale che sia la sua essenza, esso ci appare come un insieme straordinariamente variegato di elementi fra di loro collegati, un sistema eterogeneo e, al tempo stesso, strettamente inscindibile di fenomeni naturali e umani[1].
Non sono state ancora sufficientemente indagate le forze che hanno riportato alla ribalta il paesaggio nel dibattito contemporaneo. A prima vista, pur senza voler negare l'apporto della cultura accademica – che ancora necessita d'essere opportunamente analizzato e valutato – un ruolo primario sembra spettare ai movimenti ambientalisti ed ai provvedimenti legislativi emanati negli ultimi vent'anni, variamente rispondenti ad istanze di salvaguardia dell'ambiente[2].
Il fascino della scoperta, fin dall'antichità, ha contraddistinto l'uomo, che ha sempre dimostrato una grande "caparbietà" nella possibilità di scoprire e conoscere territori nuovi in cui potersi insediare[3]e in cui potere soddisfare le proprie esigenze attraverso l'uso delle risorse. Naturalmente non sempre è riuscito nei propri intenti, tuttavia proprio le sue scoperte hanno permesso, nel corso dei secoli, di compiere dei grandi passi in avanti sì da fare assumere alla Geografia un carattere prettamente "scientifico" acquisendo tutta una serie di articolazioni che consentono di approfondire tematiche assai differenti, come quella culturale, sociale ed economica. Questo ha comportato una radicale evoluzione della disciplina geografica rendendola, nello stesso tempo, fortemente articolata e complessa.
La relazione fra Geografia e paesaggio è nata nella prima metà dell'Ottocento[4]e si è consolidata, in oltre un secolo di studi, in varie linee di ricerca di cui si sta riscoprendo tutta la ricchezza[5].

[1]CENCINI C., *Il paesaggio come patrimonio: i valori naturali*, "Bollettino della Società Geografica Italiana", Roma, Serie XII, vol. IV (1999), p. 279.
[2]ZERBI M. C., *Paesaggi della geografia*, Torino, G. Giappichelli Editore, 1993, p. 123.
[3]Sull'insediamento umano cfr. DAGRADI P., CENCINI C., *Compendio di geografia umana*, Bologna, Pàtron Editore, 2003, pp.67-98.
[4]BIASUTTI R., *Il paesaggio terrestre*, Torino, UTET, 1947.
[5]ZERBI M. C., *Geografia e pianificazione del paesaggio*, in MUSCARA' C. (a cura di), Piani parchi paesaggi, Roma-Bari, Editori Laterza, 1995, p. 105.

In particolare ricordiamo che il paesaggio ha conosciuto, nella Geografia italiana, una sua stagione gloriosa: quella degli anni compresi fra le due guerre[6]; la sua fortuna si è poi appannata fino al ritorno prepotente sulla scena alla metà degli anni Ottanta[7].

Il paesaggio può essere vagliato nel suo assetto morfologico attraverso l'esame delle peculiarità fisiche dei singoli ambiti spaziali; oppure può essere colto nella varietà delle forme insediative, espressione delle diverse culture che vi hanno impresso la propria orma; o ancora nelle sue capacità produttive, che variano in base alle caratteristiche dei diversi spazi; infine può essere colto come "scena" dell'agire umano[8].

La lettura del paesaggio e la percezione[9]delle sue peculiarità può procedere anche da prospettive meno consuete; dunque percezione del paesaggio anche attraverso le più significative opere musicali e pittoriche di artisti che hanno operato in differenti epoche storiche.

La ricerca geografica, volta alla conoscenza e all'interpretazione del mondo, può infatti seguire sentieri diversi per delineare, attraverso quadri esaustivi ma sintetici, le peculiarità ambientali. Dunque percorrendo le vie di saperi "altri", come la letteratura, la pittura, la musica, la storia, le scienze, è possibile non solo conoscere le caratteristiche dei diversi ambiti spaziali, ma anche trasmettere agli altri le nostre percezioni attraverso la decodifica degli elementi compositivi[10].

A questo proposito possiamo ricordare, ad esempio, l'attenzione di Paul Gauguin per la varietà dei paesaggi e dei popoli con cui venne in contatto nei suoi viaggi, il gusto di descriverli e dipingerli, elementi talmente evidenti in tutta la sua vita che hanno indotto alla costruzione di una vera e propria "Geografia di Gauguin"[11].

---

[6] PORENA F., *Il paesaggio nella geografia*, "Bollettino della Società Geografica Italiana", XXIX, f. i., 1892, pp.72-91.

[7]ZERBI M. C., *Geografia e…*, cit., p. 114; FARINELLI F., *Storia e concetto geografico di paesaggio*, in *Paesaggio: immagine e realtà*, Milano, Electa, 1981.

[8] TURRI E., *Il paesaggio come teatro: dal territorio vissuto al territorio rappresentato*. Venezia, Marsilio, 1998.

[9] La "Geografia della percezione" fa parte delle cosiddette "Geografie radicali", che negli ultimi decenni hanno caratterizzato la ricerca geografica. L'introduzione in Geografia della dimensione psicologica e il recupero dell'esperienza personale – nota nel mondo anglosassone come *behaviouralrevolution* – hanno portato al nascere della Geografia della percezione. Questa recente innovazione ha aperto un appassionante campo di esplorazione scientifica che ha indotto il geografo ad ampliare i suoi interessi verso settori disciplinari finora assenti dalla sua formazione, quali la psicologia e la semiotica. Campi di feconda applicazione sono, ad esempio, la percezione delle catastrofi naturali (alluvioni, siccità, terremoti, ecc…), ma anche la percezione dell'ambiente e del paesaggio. Sull'argomento si veda DAGRADI P., CENCINI C., *Compendio di…*, cit., pp. 20-21; CORNA PELLEGRINI G., *Geografia e percezione dell'ambiente. Un rapporto da approfondire per la conoscenza e la programmazione del territorio*. " Rivista Geografica Italiana", LXXXVII, fasc.1, marzo 1980, pp.1-5; GENTILESCHI M. L., *Percezione ambientale, processi decisionali e movimenti di popolazione*. " Rivista Geografica Italiana", LXXXVII, fasc.1, marzo 1980, pp.61-74; BIANCHI E., *Da Lowenthal a Downs a Frémont: aspetti della geografia della percezione*. " Rivista Geografica Italiana", LXXXVII, fasc.1, marzo 1980, pp. 75-87.

[10] CORNA PELLEGRINI G., *Geografia diversa e preziosa. Il pensiero geografico in altri saperi umani*, Roma, Carocci, 2007, pp. 11-18.

[11] STASZAK J.F., *Géographies de Gauguin*. RosnysousBois, Bréal, 2003.

In relazione al legame pittura-paesaggio, è importante anche ricordare il ruolo e la fama di Canaletto. Quest'ultima è legata essenzialmente ai quadri veneziani, che sono in effetti i più numerosi della sua straordinaria produzione pittorica. Gli interessi di Giovanni Antonio Canal andarono però anche a molti altri paesaggi italiani ed europei; Canaletto fu, rispetto ai luoghi prescelti per la sua pittura, un autentico *geografo*[12].

Forte il legame tra musica e paesaggio, legame che viene preso in considerazione tenendo conto anche del ruolo rilevante dei librettisti. Ovviamente in questo caso il paesaggio ha una sua importanza sia per quanto riguarda l'assetto scenografico, ma anche perché esso è a tutti gli effetti "attore" e, come tale, influenza le vicende che si susseguono all'interno delle opere stesse, così come la fisionomia e il carattere dei personaggi descritti dai vari musicisti.

Fondamentale il ruolo del paesaggio anche nella pittura, un altro ambito nel quale esso diviene "attore" consentendo al singolo artista di trasmettere sensazioni diverse all'osservatore per riuscire nell'intento di coinvolgerlo dal punto di vista emotivo.

Anche nella pittura si possono riscontrare opere nelle quali il paesaggio è protagonista assoluto oppure diventa scena dell'azione dei personaggi e in questa prospettiva vale la pena di riprendere alcuni aspetti del pensiero di Turner in merito al termine "paesaggio", cui l'autore riconosce tre sensi fondamentali: il senso che vi attribuiscono gli artisti, quello che vi attribuiscono i geografi e, fra tutti il più recente, quello dei designer[13].

Dunque i personaggi sono inseriti nel contesto scelto dal pittore per rimarcare la rilevanza del paesaggio stesso e il ruolo che esso ha sulla fisionomia dei protagonisti.

Per quanto concerne le opere musicali, l'esame del paesaggio non può prescindere dallo studio del contesto storico cui esse fanno riferimento, senza però trascurare quella che è stata l'evoluzione della produzione musicale nel corso dei secoli[14] e,in particolare, delle sue componenti tematiche e strutturali. Tale evoluzione si è verificata in maniera lenta e graduale ed è stata la principale responsabile del cambiamento delle tendenze e dei "gusti" musicali che si sono via via diffusi nelle varie nazioni europee, che hanno permesso di conseguire un notevole successo in differenti ambiti sociali, in un primo momento tra personalità di un certo livello culturale, ma poi pian piano anche tra coloro che non avevano grandi conoscenze in campo musicale.

Dunque, con il passare dei secoli, si è avuto un vero e proprio "livellamento" della conoscenza musicale, testimoniato fondamentalmente da una prima fase storica in cui, per moltissimi anni, la cultura musicale è stata privilegio di pochi, anche

[12] CORNA PELLEGRINI G., *Geografia diversa…*, cit., p. 179.

[13] TURNER T., *Landscape Planning: a Linguistic and Historical Analysis of The Term's Use*, in "Landscape Planning", 9, 1983, pp. 179-92.

[14] Per una analisi dell'evoluzione musicale nel corso dei secoli cfr. ALLORTO R., *Nuova storia della musica*, Milano, Edizione Ricordi, 2005.

perché gli studi erano molto costosi e quindi non tutti potevano accedervi con facilità.
Questo aspetto ha fatto sì che molti componimenti musicali fossero espressione di un contesto aristocratico all'interno del quale spesso erano facili i contatti tra artisti e librettisti, e soprattutto con i cantanti e i compositori. Poi, con il passare dei secoli, la musica è divenuta molto più accessibile alle diverse categorie sociali e, in conseguenza di ciò, si sono formate via via diverse tipologie di ascoltatore: da una parte colui che ascolta la musica in chiave emotiva, dall'altra l'ascoltatore che disprezza la musica contemporanea rifugiandosi nelle melodie del passato, e ancora l'esperto di jazz, o l'ascoltatore per passatempo e così via[15].
Questi processi hanno comportato, rispetto al passato, l'instaurarsi di un legame molto più stretto tra la disciplina musicale e l'ambito commerciale e troppo spesso l'oblio dei generi "classici", ormai sostituiti da tipologie musicali strettamente connesse alle tendenze contemporanee.
Ma per quanto riguarda l'evoluzione della musica, è opportuno soffermarsi sulle trasformazioni verificatesi nella cosiddetta età barocca[16], dominata dalla irregolarità e dall'anticlassicismo, in netta contrapposizione con il periodo cinquecentesco, che era dominato dal razionalismo.
Si deve anche ricordare che con l'epoca barocca sono venute meno le unità aristoteliche di tempo, spazio e azione, che per molti anni hanno dominato l'ambito teatrale.
L'opera in musica, nata a Firenze dai dibattiti e dagli esperimenti di un ristretto gruppo di intellettuali e artisti, a metà del secolo XVII era il genere musicale più vario e affascinante. Le rappresentazioni di nuove opere coincidevano spesso con eventi dinastici, soprattutto matrimoni fra regnanti, comunque con occasioni celebrative[17]. Fra i teatri più rilevanti nei quali avevano luogo questi eventi musicali possiamo citare il San Carlo a Napoli, la Scala a Milano, lo Staatsoper di Vienna e l'Opera Parigi.
Sostanzialmente due erano le tipologie di teatro maggiormente diffuse: da un lato i teatri "da sala", che erano costituiti da saloni rettangolari dotati di gradinate, i teatri stabili, i quali, come dice la parola stessa, presentavano un assetto stabile della sala ed una discreta visibilità.
Il ruolo del paesaggio nella composizione musicale era legato agli effetti di carattere scenografico diffusisi proprio nel periodo seicentesco, anche se è bene precisare che la scenografia non nacque con l'opera, ma ereditò dal Rinascimento

[15] Per le diverse tipologie di ascoltatore cfr. ADORNO T. W., *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino, Einaudi, 2002.
[16] Dalla fine del Seicento, l'aggettivo francese "baroque", tratto dal portoghese "barroco" (cioè irregolare, riferito alla forma della perla scaramazza), acquisì il senso generico di "stravagante", "bizzarro". Il termine compare, con questo significato, nella storiografia e nella critica artistica e architettonica dalla fine del XVIII secolo. Sull'argomento cfr. Enciclopedie online (Treccani),http://www.treccani.it/enciclopedia/barocco/.
[17]ALLORTO R., *Nuova storia…* cit., p. 164.

una esperienza matura dell'invenzione prospettica sviluppata soprattutto nella pittura[18].

Il contesto musicale vide il diffondersi del termine barocco grazie al musicologo Curt Sachs che intorno al 1919 condusse uno studio sistematico sull'arte musicale tenendo conto in particolare dell'ornamentazione e della variazione della melodia, occupandosi soprattutto della catalogazione degli strumenti musicali suddivisi in diverse tipologie (gruppi e sottogruppi).

Sebbene la nozione di musica barocca abbia avuto una radicale diffusione, molti musicologi hanno criticato tale uso, sostenendo che non è pienamente corretto conferire un'unica definizione ad un'epoca così complessa ed articolata, che ha riguardato circa un secolo e mezzo di evoluzione musicale.

Sull'onda di quanto avveniva in campo letterario con l'affermazione del "Manierismo"[19]anche nella musica l'obiettivo principale dei vari artisti (soprattutto in età barocca, ma non solo) era quello di creare un senso di "meraviglia" e di stupore in grado di coinvolgere il pubblico e renderlo partecipe delle opere stesse.

Se si guarda all'intero panorama culturale, questa finalità veniva perseguita nella pittura attraverso le diverse tonalità di colore o mediante tecniche differenti, oppure nella poesia attraverso l'uso di termini ben precisi ed appropriati, atti ad esprimere determinati concetti e trasmetterli al lettore cercando di coinvolgerlo dal punto di vista emotivo.

In merito alle relazioni che si possono instaurare tra l'ambiente naturale e l'artista è opportuno osservare che proprio gli elementi presenti in natura spesso trasmettono tutta una serie di spunti e sensazioni che ogni artista può esprimere in modi diversi e seguendo le tendenze che gli sono più congeniali, come la descrizione di un paesaggio mediante un testo poetico, la riproduzione dei suoni presenti in uno specifico paesaggio attraverso determinate melodie, o ancora la rappresentazione delle sue peculiarità in un dipinto.

Per quanto concerne la poesia è opportuno osservare che se le sue origini della poesia sono intimamente legate alla sua dimensione performativa e in particolar modo alle origini del canto, se non dell'oralità *tout court*, allora la poesia per musica rappresenta davvero "la quintessenza della tradizionale lingua poetica"[20].

Il mondo della poesia, inoltre, si interseca da sempre con quello della musica, come dimostrano non soltanto la trasparente etimologia di molti termini indicanti forme poetiche come *ballata*, *canto*, *canzone*, *coro*, *ode*, *sonetto* ecc. e ruoli come quelli di *attore* e di *prima donna* che, fino all'Ottocento, si riferivano tanto agli interpreti musicali, quanto ai loro colleghi del teatro cosiddetto *di prosa*, ma anche la difficoltà di distinguere le forme destinate all'accompagnamento musicale da

[18] ALLORTO R., *Nuova storia…* cit, p.165.

[19] Per la poetica della meraviglia di Giovan Battista Marino si veda BALDI G., GIUSSO S., *La Letteratura – Dal Barocco all'Illuminismo*, Torino-Milano, Paravia, 2007, vol. 3, p. 55.

[20]ANTONELLI G., MOTOLESE M., TOMASIN L., *Storia dell'italiano scritto*, Roma, Carocci editore, 2014, vol. I, cap. 7, pp.291-292.

quelle che ne rimanevano prive come la tragedia, la commedia e il dramma pastorale, che almeno fino al Seicento, intrattennero con la musica rapporti tuttora non sempre chiarissimi[21].

L'indissolubile unione di musica e poesia nell'antica Grecia consente di affermare che la storia della poesia è storia della musica e le forme poetiche (prosodi, embateri, iporchemi, epitalami, ditirambi, elegia, ode, peana, trene, epinicio, ecc.) sono forme musicali[22].Le teorie musicali dei filosofi greci sono caratterizzate dall'incapacità di cogliere il fatto musicale nella sua autonomia ed essenzialità e dall'abitudine di subordinarlo a qualche altro criterio scientifico o morale[23].

Per quanto concerne la pittura di paesaggio non è sufficiente che elementi paesistici siano raffigurati in un dipinto: è necessario che lo scenario naturale non sia concepito come elemento accessorio per le composizioni figurative, ma venga sentito come tema autonomo, capace di suggerire di per sé un'emozione spirituale ed estetica.

La *conditio sine qua non* per poter parlare di pittura di paesaggio consiste nell'assunzione del paesaggio come "tema autonomo" di rappresentazione visiva e non solo *sfondo* di un'azione pratica o mitica dell'uomo, *luogo-scena* in cui l'uomo si muove e agisce, contorno/dintorno gradevole o minaccioso all'agire umano; il paesaggio deve invece essere assunto piuttosto come *figura*, nel senso di luogo (materiale e immateriale) d'investimento di *valori*, esso stesso inteso come agente di senso per l'uomo , con l'uomo e sull'uomo. Il costituirsi del paesaggio come soggetto agente (e, per noi, *semiotico*) comporta un ribaltamento di prospettiva rispetto alla concezione pittorica di paesaggio come *sfondo*, prevede cioè un diverso costituirsi dell'uomo nel mondo, non più attraverso un rapporto univoco tra uomo agente e mondo agito, ma come continuo interscambio attoriale e azionale tra istanze soggettive che non sono precostituite in origine, ma che si determinano dinamicamente nel loro inscriversi l'una nell'altra e nel loro rispettivo *ingaggio*[24].

Le prime raffigurazioni pittoriche in cui il paesaggio mostra una certa autonomia sono di origine ellenistica, riprese nella decorazione parietale romana[25]. Poi, durante il Medioevo, pur nella persistenza di motivi ellenistici, l'elemento naturale talora nell'arte bizantina e nell'arte carolingia va assumendo un valore simbolico e decorativo. Con il romanico, ma soprattutto con il gotico, la trattazione di soggetti come il tema dell' *hortus conclusus* e le raffigurazioni dei mesi o delle stagioni, accompagnate da rappresentazioni di vita quotidiana e cortese, sono occasione per

[21]ANTONELLI G., MOTOLESE M., TOMASIN L., *Storia dell'italiano…*, cit., p.292.
[22]MILA M., *Breve storia della musica*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1963 e 1977, p.19.
[23] MILA M., *Breve storia…*, cit., p.17.
[24] CLARK K., *Il paesaggio nell'arte*, Milano, Garzanti, 1962; BÜTTNER N., *Il paesaggio nella storia dell'arte*, Milano, Jaca book, 2006.
[25]TAMASSIA A. M., *Alcune osservazioni sulla decorazione parietale romana*, Padova, Società Cooperativa Tipografica, 1959.

un ampio sviluppo dello scenario naturale, ma soprattutto con valore decorativo, in Francia, in Borgogna e poi in Italia[26].

Qui la riscoperta del paesaggio avviene nella pittura senese del Trecento e prosegue fino a diventare, nel Seicento, genere autonomo, cioè slegato dalla pura funzione di ambientazione di una storia. In quel secolo appunto la pittura di paesaggio si manifesta nei dipinti nordici e nelle opere di Annibale Carracci e della sua scuola[27].

Nel nostro Paese, un contributo al sorgere di un paesaggio realistico fu dovuto al nuovo interesse per lo spazio; L. B. Alberti dedica al paesaggio alcuni brani del *De re aedificatoria* e ne sperimenta la resa con l'uso della camera ottica, mentre l'elaborazione della prospettiva lineare produce i rigorosi paesaggi prospettici di Piero della Francesca e di Pollaiolo.

Nel corso del Quattrocento la pittura cortese mostra spunti interessanti per l'elaborazione del paesaggio; tra fine Cinquecento e inizio Seicento, a Roma, sono attivi i fiamminghi Mattheus e Paul Bril, Jan Brueghel, Sebastiaen Vrancx, il fiorentino Antonio Tempesta, il tedesco Adam Elsheimer, solo per fare i nomi di alcune tra le personalità più significative che concorsero alla nascita del genere della pittura del paesaggio[28]. L'osservazione scientifica del dato naturale si ha con Leonardo da Vinci, che introduce elementi come la percezione dell'effetto atmosferico sulle lontananze; proficuo l'influsso della pittura nordica fiamminga, vivo soprattutto a Venezia dove, con G. Bellini, poi con Giorgione e Tiziano, si sviluppa un paesaggio poetico e allusivo. Del tutto eccezionale è a Roma la ripresa classica dei paesaggi di Polidoro da Caravaggio in S. Silvestro al Quirinale[29].

Con la progressiva specializzazione nell'ambito della bottega, nel corso del XVII secolo il paesaggio diviene soggetto autonomo, codificato nella trattatistica come genere, con le sue diverse categorie (marine, architetture, vedute di città). Il paesaggio classico italiano, in cui rientra l'opera del fiammingo P. Brill, si sviluppa con A. Carracci e la sua cerchia, soprattutto con Domenichino e F. Albani. In questo tipo di paesaggio, definito ideale o "eroico", lo studio del vero è subordinato a una elaborazione compositiva che segue uno schema convenzionale.

Al di fuori dell'Italia di fondamentale importanza nel XVII secolo è il paesaggio realistico olandese: lo sviluppo dell'arte profana nei paesi dell'Europa settentrionale a seguito dei conflitti di religione si evidenzia nella pittura di paesaggio, che ebbe grande fortuna tra la ricca committenza borghese[30].

La cultura illuministica settecentesca favorisce la pittura di paesaggio e la moda del *Grand Tour* costituisce senz'altro un impulso vivace al genere. E' da questa cultura che si sviluppa il fenomeno del vedutismo, cioè la pittura di un paesaggio

[26]GATTO L., *Vita quotidiana nel Medioevo*, Roma, Editori Riuniti, 1997.
[27] BOREA E., *Annibale Carracci*, Milano, Fabbri, 1978.
[28]HERMANN L., *Il paesaggio nella pittura inglese dell'Ottocento*, Milano, Fabbri, 1967.
[29]CARLI E., *Il paesaggio: l'ambiente naturale nella rappresentazione artistica*, Milano, Mondadori, 1981; MARABOTTINI A., *Polidoro da Caravaggio*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1969.
[30] Sull'argomento cfr. GENAILLE R., *La pittura olandese*, Milano, Electa, 1963.

storicamente obiettivo che si attiene alla realtà in modo scientifico tramite l'uso della camera ottica[31].

L'esperienza del paesaggio classico e del vedutismo italiano fu fondamentale per il paesaggio inglese del XVIII e XIX secolo; con R. Wilson si assiste allo sviluppo della scuola di paesaggio inglese che ebbe tra i maggiori esponenti T. Gainsborough, A. e J. R. Cosenz, J. Crome, fondatore della scuola di Norwich. I maggiori pittori del paesaggio romantico inglese sono J. Constable, interprete di un paesaggio naturalistico e sensibile, e W. Turner, che ebbe una visione drammatica e sublime della natura[32].

Negli anni del Risorgimento, nei quali l'Italia diventa una nazione unita (1861), la pittura viene chiamata a documentare questa fondamentale vicenda. Non si tratta di pittura di paesaggio, quanto piuttosto di eventi storici, ma quelle battaglie e quella storia immortalate sulla tela dagli artisti hanno toccato luoghi e città del nostro Paese, che vengono così rappresentati da testimoni contemporanei. Per il Novecento non si può parlare più di una vera e propria pittura di paesaggio, ma piuttosto di paesaggi dell'anima[33].

Profonde dunque le relazioni fra paesaggio e pittura, due ambiti apparentemente distaccati l'uno dall'altro, che in realtà presentano molteplici punti di contatto.

In questa ottica si procederà all'esame di opere musicali nelle quali i diversi compositori hanno reso un paesaggio nelle sue peculiarità attraverso l'uso sapiente delle note confrontandole con opere pittoriche, spesso riferibili anche ad epoche storiche diverse, ma che restituiscono all'osservatore le medesime suggestioni.

Tornando al concetto di meraviglia in ambito musicale, gli artisti puntavano ad una vera e propria commistione tra assetto argomentativo, strutturale e compositivo della melodia in grado di divertire l'ascoltatore e, proprio questo aspetto è stato uno dei principali fattori che, nel corso dei secoli, hanno determinato la fortuna di molti musicisti; inoltre bisogna sottolineare il fatto che la loro grande abilità è stata testimoniata dalla capacità di adoperare determinati espedienti compositivi in relazione al "gusto" degli spettatori, elemento quest'ultimo che ha permesso loro di ottenere un grande apprezzamento strettamente connesso all'originalità di ogni singolo compositore.

Le nazioni che maggiormente hanno rappresentato il fulcro dell'arte musicale nel Seicento sono Italia, Francia, Germania, Inghilterra e le Fiandre.

---

[31] FORSSMAN E., *Quattro secoli di vedutismo veneziano ed europeo*, Venezia, Centro tedesco di studi veneziani, 1986.

[32] CREPALDI G., *Turner e Constable: natura, luce e colore nel Romanticismo inglese*, Milano, Electa, 2004.

[33] SCARDINO L., *Da Palus Mortis a Santa Verde: note sulla pittura di paesaggio nel Delta tra Otto e Novecento*, Ferrara, Spazio Libri, 1990.

Rimanendo nel contesto italiano, ricordiamo i due centri principali nei quali si affermò l'opera, ossia Roma e Venezia[34].

Tra i compositori barocchi principali ricordiamo Claudio Monteverdi, Henry Purcell, Antonio Vivaldi, Johann Sebastian Bach, George Friedrich Handel, i quali hanno rappresentato dei modelli non solo per i loro contemporanei, ma anche per molti musicisti dei secoli successivi.

L'esame di alcune opere di questi artisti ha indotto alla riflessione sulla relazione tra musica e paesaggio geografico al fine di comprendere se e in che misura il paesaggio, al di là della funzione di scena, assuma anche talvolta un ruolo di protagonista nell'opera musicale, dunque un ruolo primario e non più solo subalterno.

Per un'indagine più approfondita l'attenzione si è focalizzata su quei componimenti musicali che testimoniano il passaggio dal Seicento al Settecento, passaggio evidente con il teatro musicale nazionale in Francia (metà del Seicento), il teatro musicale nazionale in Germania e in Austria (metà Settecento).

In Italia il Settecento fu un secolo decisivo per le sorti della lingua italiana, investita dalle grandi innovazioni culturali del periodo, che misero in moto il processo destinato a modernizzarne le strutture, a trasformarne l'immagine da lingua prevalentemente letteraria e scritta a strumento di comunicazione nazionale più ampio e articolato: l'Italiano si sostituì al Latino nell'erudizione, nelle scienze, negli usi giuridico-legali; si consolidò negli usi pratici e amministrativi e si diffuse nell'uso parlato, dove si sovrappose e si mescolò ai dialetti, generando quelle forme ibride di preludio agli odierni dialetti regionali[35].

In questa fase un ruolo di primo piano è da attribuire ai carteggi tra musicisti e librettisti, particolarmente frequenti anche nel periodo a cavallo tra Seicento e Settecento. Per i libretti, accanto ad argomenti mitologici e pastorali, erano preferiti soggetti fantastici, allegorici e religiosi.

---

[34] La prima città nella quale il dramma per musica trovò ospitalità e favore fu Roma. Ciò dipese anche dal fatto che vivevano a Roma due autorevoli membri della Camerata fiorentina (costituita da un gruppo di nobili che nel XVI secolo si incontravano per discutere di argomenti relativi all'ambito musicale o letterario). Giovanni Maria Bardi dal 1592 si era trasferito alla corte papale di Clemente VIII; Emilio De' Cavalieri nel 1597 era tornato a Roma, sua città natale, dove prematuramente morì nel 1602. Nella breve storia dell'opera romana esercitarono più avanti una grande influenza due papi di origine toscana: Urbano VIII (Maffeo Barberini, di nobile famiglia fiorentina, papa dal 1623 al 1644) e Clemente IX (Giulio Rospigliosi, nobile pistoiese, papa dal 1667 al 1669). Il passaggio dall'opera che abbiamo definito "di corte" a quella di tipo impresariale iniziò durante il carnevale dell'anno 1637 a Venezia, quando una compagnia di musicisti romani affittò il teatro di S. Cassiano, abitualmente occupato da compagnie di comici dell'arte e vi rappresentò l'opera *Andromeda* di Francesco Mannelli su libretto di Benedetto Ferrari. La numerosa partecipazione di spettatori paganti segnò il successo economico dell'iniziativa e insieme l'inizio della storia dell'opera come spettacolo. Negli anni successivi si aprirono altri teatri d'opera, si definì il tipo di opera veneziana, quelle nate nei teatri della Serenissima furono portate da compagnie di giro ai pubblici di altre città italiane e straniere. Cfr. ALLORTO R., *Nuova storia…*, cit., p.168-169.

[35] La metafora dei 'lumi', nel suo aspetto di calco dal Francese di diffusione europea, si presta a rappresentare il senso di un cambiamento in sintonia con il movimento delle idee guidato dalla Francia e sotto l'influsso di quel Francese che è la lingua universale dell'Europa colta. Sull'argomento cfr. DIAZ F. (a cura di), *L'età dei lumi*, Firenze, Le Monnier, 2008.

Ciò deve essere inevitabilmente accostato alla struttura delle Opere e, di conseguenza, bisogna tener conto dell'imponente apparato scenografico, del virtuosismo canoro e dell'introduzione di molteplici personaggi; spesso questi appartenevano alla società contemporanea e, di conseguenza, la loro fisionomia veniva sfruttata per descrivere la quotidianità vista da diverse ottiche, corrispondenti appunto a quelle di individui appartenenti a molteplici ceti sociali, dal più umile a quello medio e aristocratico.

Tale percorso storico, quindi, si presenta pieno di tendenze differenti, che hanno giocato un ruolo di primo piano all'interno dell'ambito musicale palesando l'evoluzione dell'arte musicale in relazione all'impatto che questa[36] ha avuto sul pubblico e anche in merito alla rappresentazione dello spazio geografico nelle varie opere.

Chiaramente in moltissimi casi avveniva che l'artista si "adattava" al proprio pubblico, cercando di trattare delle tematiche in grado di consentirgli un adeguato apparato strutturale da conferire alla propria opera, ma contemporaneamente in grado di coinvolgere gli spettatori mediante aspetti di uso quotidiano che li riguardavano direttamente e nei quali, quindi, il pubblico stesso si riconosceva rimanendone "affascinato".

Tra l'800 e il '900, soprattutto in ambito musicale ed artistico, si diede rilevanza alla componente ambientale, considerata come messaggio in grado di creare nel pubblico un forte impatto emotivo e, quindi, una notevole suggestione in modo da coinvolgerlo pienamente.

Alcuni compositori come Gioacchino Rossini (1792-1868), Claude Debussy (1862-1918), Jean Sibelius (1865-1957) e Bedric Smetana (1824-1884)hanno voluto con la loro musica creare veri e propri "quadri sonori" rappresentando, attraverso l'arte dei suoni, eventi o situazioni della realtà; essi hanno cercato di imitare, con gli strumenti musicali o con la voce, i suoni o i rumori prodotti da fenomeni naturali[37]: proprio tale aspetto, rappresenta il fulcro del rapporto musica-geografia.

L'analisi del rapporto uomo-ambiente è un procedimento fondamentale per il pensiero geografico; lo studio del rapporto tra le società umane e l'ambiente è sempre stato al centro della Geografia classica[38].

L'ambiente – in Geografia – è innanzitutto l'insieme delle condizioni che "circondano" gli esseri umani e può essere biotico o abiotico: l'ambiente abiotico è caratterizzato dalla materia non vivente, mentre quello biotico riguarda la materia vivente; c'è poi una suddivisione ancor più particolareggiata: l'ambiente abiotico comprende la litosfera (caratterizzata dalle rocce presenti sulla superfice terrestre), l'idrosfera (l'insieme delle masse d'acqua del nostro pianeta),

[36] Sull'evoluzione della disciplina musicale si veda ADORNO T. W., *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino, Einaudi, 2002.
[37] PISTONE A., DE DONNO E., *Note.it – Capire 2*, Torino, Gruppo Editoriale Il Capitello, 2009, p.98.
[38] DAGRADI P., CENCINI C., *Compendio di...*, cit., p 69.

l'atmosfera (l'aria che circonda il nostro pianeta) e l'ambiente biotico, ossia l'insieme degli esseri viventi[39].

Questi sono proprio quegli aspetti che, nel corso dei secoli, sono stati ripresi da artisti musicali e pittori e posti al centro delle loro opere, nelle quali il contesto ambientale diventa quindi il "protagonista".

Partendo dall'aspetto prettamente geografico, molti musicisti hanno focalizzato la loro attenzione su ciò che il sistema ambientale è in grado di trasmettere e di suscitare nell'animo umano e, proprio tale aspetto si coglie ad esempio ne *Le quattro stagioni* di Antonio Vivaldi. Si tratta di quattro concerti solisti per violino e archi, ciascuno dei quali è ispirato a una stagione dell'anno. Ogni concerto è accompagnato da un sonetto che descrive gli aspetti e i fenomeni naturali tipici della stagione a cui si riferisce; ispirandosi a questi sonetti, Vivaldi compone una musica che ricrea con effetti strumentali le immagini descritte dalle parole.

Il primo concerto, come il primo sonetto, è dedicato alla Primavera. Si riportano di seguito un frammento dello spartito riferito alla Primavera (fig. 1) e il sonetto che introduce il concerto dedicato alla stessa primavera:
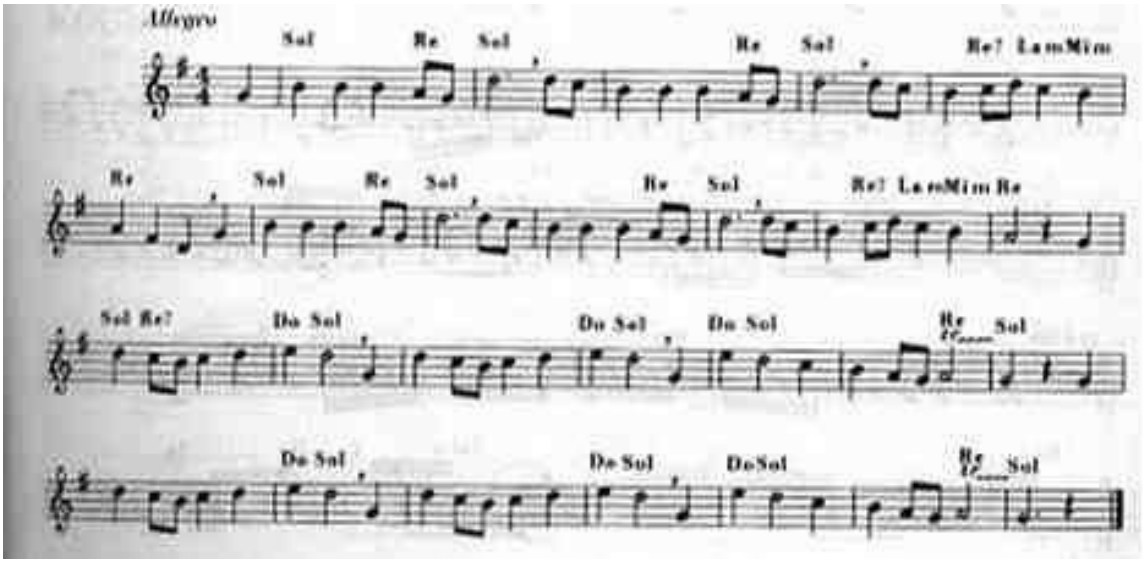
Fig. 1. *La Primavera* di Antonio Vivaldi

Giunt'è la Primavera e festosetti
la salutan gl'Augei con lieto canto,
e i fonti allo spirar de' Zefiretti
con dolce mormorio scorrono intanto.

Vengon coprendo l'aer di nero ammanto
e lampi, e tuoni ad annuntiarla eletti.

[39] Ivi, p.70.

Indi, tacendo questi, gl'Augelletti
tornan di nuovo al lor canoro incanto.

E quindi sul fiorito ameno prato
al caro mormorio di fronde e piante
dorme 'l Caprar col fido con a lato.

Di pastoral Zampogna al suon festante
danzan Ninfe e Pastor nel tetto amato
di primavera all'apparir brillante[40]*.*

Qui, come sarà per altri autori di molto posteriori a Vivaldi, non poteva darsi pace di "zefiretti" di "augei dal lieto canto" e via discorrendo se, a un certo punto, gli zefiri e il canto non fossero stati turbati da un violento temporale; è il solito insieme di tuoni e lampi e di ritorno alla pace che Vivaldi, con pochissimi strumenti, rende in modo mirabile in musica anche se maldestramente guidato dalla poesia.
Il tema del temporale, con tutti i suoi disagi, con l'aggiunta dei pizzichi delle mosche e dei mosconi, si riaffaccia – mutato d'aspetto – nell'Estate dove si leggono, a mo' di chiusa del sonetto, questi versi non certo esaltanti[41]:

… Ah che pur troppo i suoi timor son veri
Tuona e fulmina il Cielo e grandioso
Tronca il capo alle spiche e ai grani alteri.

E nell'Autunno la poesia non si rialza; al contrario la musica si sublima e tale sublimazione raggiunge il suo acme nell'adagio dell'Inverno, suggerito dall'immagine del contrasto tra la pace nell'interno della casa scaldata dal fuoco e l'esterno battuto dalla pioggia[42].
Inoltre ricordiamo che alla notorietà di Vivaldi, di dimensioni universali, contribuirono in misura notevolissima proprio i quattro concerti delle *Stagioni*, con i quali siamo di fronte a quel che potrebbe essere definito un vero programma descrittivo[43], che consente di coglierne l'efficacia anche in ambito pittorico in opere come *La Primavera* di Botticelli (Fig. 2), sia pure nate in un momento storico diverso.

[40]CRISTOFORI A., MOLETTA G., EROTOLI S., VACCHI V., *Music@ Con Noi*, Milano, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, 2002, vol. B, p. 199.
[41]GIAZOTTO R., *Invito all'ascolto di Antonio Vivaldi*, Milano, Mursia, 1991, p.82.
[42] GIAZOTTO R., *Invito all'ascolto…*, cit., p.83.
[43] Ivi, p.81.

Fig. 2. Sandro Botticelli, *La Primavera*, 1478 ca., Firenze, Uffizi

L'analisi del dipinto botticelliano restituisce allo spettatore le stesse suggestioni idilliache ricreate all'interno dell'ambito musicale da *Le quattro stagioni* di Vivaldi. Le figure, leggiadre nel loro aspetto, sono immerse in una natura ridente, davanti a un boschetto ombroso che fa da schermo alle loro spalle, quasi allineate su un praticello cosparso di fiori diversi, a imitazione degli arazzi fiamminghi, i cosiddetti millefiori, all'epoca largamente diffusi come arredo delle case aristocratiche fiorentine[44]. Il paesaggio rappresentato da Botticelli rievoca per certi aspetti tutte quelle suggestioni suscitate da *Le quattro stagioni* di Vivaldi.
L'Estate, viene rievocata dal dipinto *I Papaveri* di Claude Monet (fig. 3):

Fig. 3. Claude Monet, *I papaveri*, 1873, Parigi, Musée D'Orsay

[44]DIEGOLI M., HERNANDEZ S. (a cura di), *Moduli di arte – L'invenzione del Rinascimento*, Milano, Electa/Bruno Mondadori, 2000, vol.C, p.84.

Monet vuole trasmetterci con vivace immediatezza il senso di allegria e tenerezza procuratogli dall'osservazione della moglie Camille e del figlioletto Jean che passeggiano fra l'erba alta e i papaveri. Ecco allora che dal verde indistinto del campo egli fa emergere delle brillanti picchiettature di rosso che i nostri occhi interpretano subito come papaveri, conferendo al paesaggio una nota di serenità e freschezza[45].
L'Autunno viene rievocato dall'opera *Il carro del fieno* di John Constable (fig. 4):

Fig. 4. John Constable, *Il carro del fieno*, 1821, Londra, National Gallery

Tra il 1821 e il 1822 Constable compì vari studi del cielo, annotando con precisione l'ora della giornata, la direzione del vento e altri elementi e, proprio il cielo con le sue grandi nuvole è forse la parte più viva del quadro in questione; l'opera fu ammirata da Géricault e da Delacroix, che rimasero impressionati dalla resa degli effetti atmosferici e luminosi[46].
L'Inverno viene rievocato dal dipinto *Strada di Parigi, tempo piovoso* di Gustave Caillebotte (fig. 5):

[45]CRICCO G., DI TEODORO F. P., *Itinerario nell'arte, Dall'Età dei Lumi ai giorni nostri*, Bologna, Zanichelli, 2005, versione Maior, vol. 3, p. 1185-1186.
[46]DIEGOLI M., HERNANDEZ S. (a cura di), *Moduli di arte – Dal neoclassicismo alle avanguardie*, Milano, Electa/Bruno Mondadori, 2000, vol. E, p.53.

Fig. 5. Gustave Caillebotte, *Strada di Parigi, tempo piovoso*, 1877, Chicago, Art Institute

In occasione della mostra del 1874, finanziata dal pittore Gustave Caillebotte, quest'ultimo espose il dipinto dotato di un realismo estremo, quasi fotografico, stilisticamente agli antipodi rispetto alla tecnica impressionista, pur conservando di questa l'intensità luministica[47].

Consideriamo ora altri brani musicali nei quali viene sempre messo in primo piano il paesaggio che li accomuna: la tempesta; ci riferiamo a *Il temporale* di Gioacchino Rossini (1792-1868), a *La tempesta* di Jean Sibelius (1865-1957) e alla composizione *Grand Canyon Suite* di Ferde Grofé (1892-1972).

Nel primo componimento è evocato un acquazzone estivo, nel secondo viene descritto lo scatenarsi delle forze della natura in una tempesta, mentre nel terzo vengono ricreati gli effetti della pioggia e di tutti quegli agenti atmosferici che caratterizzano il temporale[48].

Per quanto concerne il primo compositore, non è possibile pensare all'arte di Gioacchino Rossini senza riferirsi a precise forme strumentali attraverso le quali la personalità stilistica del musicista si è venuta determinando; sono forme ancora sostanzialmente legate agli schemi settecenteschi, ma lo spirito che le anima è radicalmente mutato, talvolta così prepotente da cambiare i connotati stessi agli schemi[49].

[47]DIEGOLI M., HERNANDEZ S. (a cura di), *Moduli di arte…*, cit., p.94.
[48] PISTONE A., DE DONNO E., *Note.it…*, cit., p.103-104.
[49] ROGNONI L., *Rossini*, Parma, Edizione Guanda,1956, p. 11.

Commissionate a Sibelius dal Teatro Reale di Copenaghen tramite l'editore Hansen, nel maggio del 1925, le musiche per *La tempesta* furono presentate il 15 marzo 1926, assente l'autore, che stava accingendosi a recarsi nuovamente in Italia; ed invero anche questo nuovo impegno per le scene, così come era avvenuto per tanti altri precedenti lavori del genere, era assai vicino alla sensibilità del musicista, soprattutto per il carattere fortemente allegorico della vicenda, per la sua libera esecuzione nel fantastico e soprattutto per la positiva rilevanza offerta alle forze della natura[50].

Il terzo componimento*, La Grand Canyon Suite* è il ritratto dell'imponente e maestoso paesaggio del Grand Canyon (Colorado), delle sue luci e dei suoi colori; si compone di cinque brani: 1. *Sunrise* (Aurora; la luce dell'alba colpisce le rocce mentre il canto degli uccelli annuncia l'arrivo del mattino); 2. *The Painted Desert* (oltre il Canyon si estende il Painted Desert, una distesa di colore rosso interrotta solo da rocce gialle, marroni, porpora e blu, le cui forme ricordano divinità pagane); 3. *On the trail* (sulla pista; il brano è divenuto celebre negli Stati Uniti in quanto sigla di una trasmissione radiofonica condotta nel biennio 1933-34 dallo stesso Grofé per la Philip Morris); 4. *Sunset* (Tramonto; ombre porpora e blu prima del calare della notte); 5. *Cloudburst* (Temporale; i tuoni rimbombano nel Canyon, la pioggia sferza le pareti rocciose, poi torna la calma)[51].

Ovviamente dal punto di vista musicale si possono notare delle differenze melodiche determinate dall'uso di determinati suoni, che magari tendono a porre in primo piano alcuni aspetti del temporale rispetto ad altri, tuttavia bisogna anche rimarcare il fatto che il tema del temporale presenta un suo corrispettivo all'interno della storia dell'arte, basti pensare a *La tempesta* di Giorgione (Fig. 6):

Fig. 6. Giorgione, *La tempesta*, 1506-1508, Venezia, Gallerie dell'Accademia

[50] TAMMARO F., *Jean Sibelius*, Torino, Eri/Edizioni Rai, 1984, pp. 423-424.

[51] *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti* diretto da BASSO A., Torino, Utet, 1999, Volume secondo, p.66.

Protagonista della scena è proprio il paesaggio, nel quale Giorgione esalta le proprie capacità cromatiche, la propria abilità nello sfruttare la luce che si diffonde dal cielo, venato dall'azzurro e dal verde della tempesta imminente; figure umane e edifici hanno una pura funzione lirica, sono semplici presenze di contorno, volte a esaltare le sapienti modulazioni luminose originate dal chiarore del lampo[52]. Di conseguenza nel dipinto si viene a creare una vera e propria "fusione" tra il contesto angoscioso della tempesta e i personaggi rappresentati in primo piano: da un lato (nella parte destra) una donna che allatta un bambino, mentre a sinistra viene raffigurato un uomo con lo sguardo rivolto verso la donna.
La tematica della tempesta viene affrontata anche da Théodore Géricault ne *La zattera della Medusa*(fig. 7):

Fig. 7. Théodore Gericault, *La zattera della Medusa*, 1819, Parigi, Museo del Louvre.

Il dipinto – alla cui stesura definitiva l'artista pervenne attraverso stadi preliminari, documentati da numerosi bozzetti e schizzi – mostra i pochi scampati al naufragio della fregata francese Medusa – inabissatasi al largo delle coste africane nel 1816 – nel momento in cui avvistano in lontananza la nave che li porterà in salvo; fra le onde minacciose e cupe, sotto un cielo ancora in gran parte plumbeo, tutti gli uomini sono accalcati nell'unica porzione ancora solida dello

[52]DIEGOLI M., HERNANDEZ S. (a cura di), *Moduli di arte – Dal Rinascimento maturo al rococò*, Milano, Electa/Bruno Mondadori, 2000, vol. D, p.56.

squassato relitto, un compatto spazio quadrangolare con un vertice che sta sul bordo inferiore della tela[53].

Un importante brano musicale che evidenzia il tema del paesaggio è il poema sinfonico intitolato *La Moldava* di Smetana, il secondo dei sei poemi sinfonici del ciclo *La Mia Patria*. Smetana riesce, in questa composizione, a suggerire chiaramente una successione di quadri musicali che descrivono le varie tappe del corso del fiume[54] Moldava(fig. 8), che scorre nell'Europa centrale, e in particolare attraversa la Repubblica Ceca mediante un percorso cha ha origine dalla Selva Boema; successivamente esso bagna tre città, ossia Cesky Krumlov, Ceské Budejovice e Praga e confluisce poi nell'Elba (a Melnik).

Fig. 8. La Moldava

Smetana ricostruisce nei dettagli, attraverso la sua composizione, in un crescendo musicale il corso del fiume, partendo proprio dalla sorgente, nella quale affiorano mille esili rivoli che si uniscono a formare un ruscello che via via si ingrossa fino a divenire un grande fiume.

[53]CRICCO G., DI TEODORO F. P., *Itinerario nell'arte…*, cit., p. 1116-1117.
[54] PISTONE A., DE DONNO E., *Note.it…*, cit., p.98.

Tutto questo crea una melodia della quale viene riportato un frammento (fig. 9) relativo ad uno dei temi che la pervadono, temi che risultano essere molteplici dal momento che l'artista vuole dare una spiegazione ben precisa di ciascuno dei momenti e delle situazioni che caratterizzano il corso del fiume:
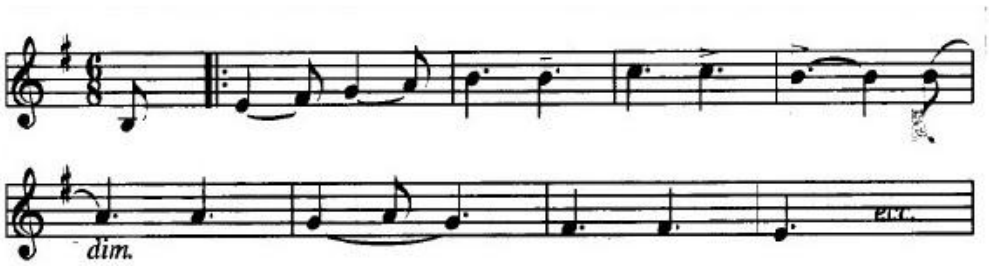
Fig. 9. Frammento de *La Moldava*

A questo proposito emergono principalmente tre fasi: la prima in cui viene descritto il percorso del fiume attraverso alcuni boschi, la seconda che lo vede inserito all'interno di un'atmosfera notturna, la terza in cui il fiume giunge nella città di Praga.

Dunque all'interno della produzione musicale i fiumi, il mare e il paesaggio in generale risultano essere soggetti fondamentali e, di conseguenza, assumono un ruolo da "protagonisti".

Appare evidente che la conoscenza del tema affrontato dai vari compositori consente allo spettatore di accostarsi alla musica classica in maniera consapevole e di comprenderne la forza espressiva[55].

Si può rivelare utile a tal fine leggere la prefazione che lo stesso Smetana ha scritto per la prima parte del poema per capire che il suo spirito va oltre la melodia della musica per divenire melodia delle parole e delle idee: *"Le sorgenti nascono nell'ombra della foresta boema: una è calda, una è fredda. I due ruscelli si uniscono e brillano ai primi raggi del sole. Dai ruscelli si forma così il grande fiume Moldava [...]Nella notte le ninfe dei boschi e delle acque giocano fra le sue onde luccicanti al chiaro di luna"*[56].

I flauti, i clarinetti e gli archi riescono a conferire all'ascoltatore un'immagine visiva ben definita relativa al movimento dell'acqua[57].

Se si guarda al campo della pittura è possibile cogliere percezioni simili nel dipinto di E. Munch *Chiaro di luna*(Fig. 10):

[55] PISTONE A., DE DONNO E., *Note.it...*, cit., p.98.
[56] PISTONE A., DE DONNO E., *Note.it...*, cit., pp.98-99.
[57] Ivi, p.99.

Fig. 10. E. Munch, *Chiaro di luna*, 1895, Oslo, Nasjonalgalleriet

In tale dipinto la rappresentazione della luna che si rispecchia su una massa d'acqua, vista attraverso una selva, rievoca proprio quella fase in cui Smetana fa riferimento al passaggio del fiume Moldava in un contesto notturno.
Altri musicisti si sono soffermati sulla descrizione della natura vista da molteplici ottiche e manifestazioni. A questo proposito si può fare riferimento al brano musicale di Edvard Grieg *Il mattino*. Il brano fa parte del dramma *Peer Gynt*, il cui protagonista è un giovanotto irrequieto di nome Peer: in particolare si racconta il risveglio del protagonista in Marocco, dove assiste stupefatto al destarsi della natura in una magnifica alba africana. Dunque al di là della fisionomia del personaggio, il vero "protagonista" del brano musicale è appunto il paesaggio, proprio quell'emozionante alba africana che non solo crea suggestione nell'ascoltatore, ma che consente anche al compositore di rievocare la natura[58]. Ecco il brano riportato qui di seguito (fig. 11):

[58]PASETTO M., CONATI D., *Sound Check*, Ancona, Gruppo editoriale Raffaello, 2016, vol. A, p. 228.
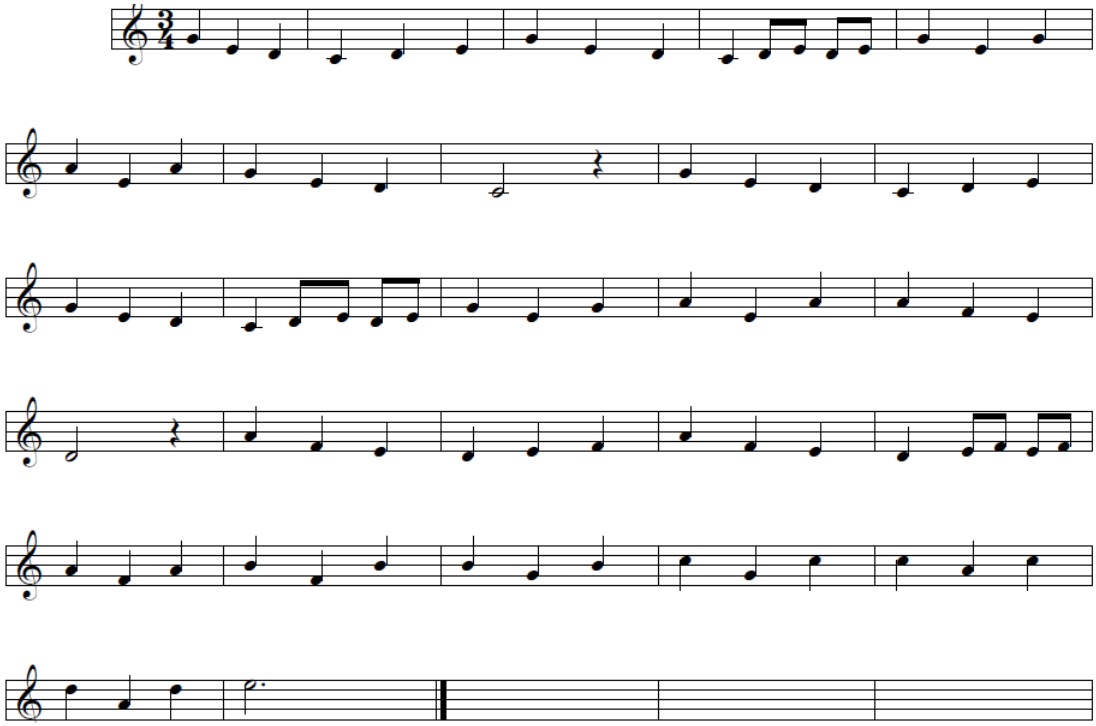
Fig. 11. *Il mattino* di Edvard Grieg

Il "corrispettivo" tematico di tale brano musicale si può riscontrare nel dipinto *Impressione, sole nascente* di Claude Monet (fig. 12):

Fig. 12. Claude Monet, *Impressione, sole nascente*, 1872, Parigi, Museo Marmottan.

Ogni oggettività naturalistica del soggetto è superata e stravolta dalla volontà di Monet di trasmetterci, attraverso il dipinto, le sensazioni provate osservando l'aurora. Egli, in altre parole, non vuole più descrivere la realtà, ma vuole cogliere l'impressione di un attimo, diversa e autonoma rispetto a quella dell'attimo immediatamente precedente e di quello successivo. L'uso giustapposto di colori caldi (il rosso e l'arancio) e freddi (il verde azzurrognolo) rende in modo estremamente suggestivo il senso della nebbia del mattino attraverso il cui manto si fa lentamente strada un sole inizialmente pallido, i cui primi riflessi aranciati guizzano sul mare, evidenziati con straordinaria incisività da pochi e sapienti tocchi di pennello[59].

Un'altra opera musicale in cui il paesaggio è protagonista è *La cattedrale sommersa* di C. Debussy ambientata sul mare: un giorno le acque del mare, a causa della cattiveria degli uomini, sommergono il paese e con esso la chiesa. Nel brano di Debussy, il mare è stato anche utilizzato per spiegare il modo in cui un uomo si pone di fronte alla ricerca di un credo religioso e l'artista ha reso in modo efficace il continuo conflitto che nell'uomo vede contrapporsi da un lato l'aspirazione all'elevazione spirituale e dall'altro l'atteggiamento pagano che lo spinge a un amore irrefrenabile per tutto ciò che è terreno[60].

Questa duplice prospettiva, che pervade il brano musicale, rimanda innanzitutto alla figura di Dio, al quale l'uomo vuole avvicinarsi per conseguire il fine "ultimo" del percorso esistenziale, ossia la salvezza; ma accanto a questa aspirazione emerge anche il fatto che l'essere umano presenta dei limiti, al di là dei quali egli è costretto a rivolgersi appunto ad una creatura superiore, cioè Dio, l'unico in grado di consentirgli il superamento delle problematiche della vita. In questo caso è il mare ad essere il vero protagonista dell'opera musicale.

Nel brano in questione, la grande distesa marina può essere considerata anche come uno strumento di punizione divina nei confronti dell'intera umanità e proprio il mare sommerge la cattedrale alla quale l'artista fa riferimento.

Riportiamo di seguito un frammento (fig. 13) del componimento musicale in cui viene descritto il suono delle campane della cattedrale:

[59]CRICCO G., DI TEODORO F. P., *Itinerario nell'arte…*, cit., p. 1185.
[60] PISTONE A., DE DONNO E., *Note.it…*, cit., p.102.
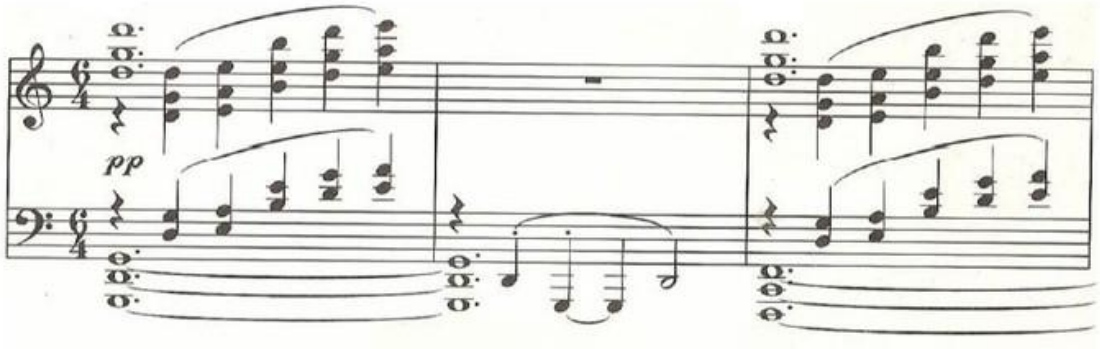
Fig. 13. *La cattedrale sommersa* di Debussy

La musica rievoca il movimento del mare per creare suggestione nell'ascoltatore, ma anche per rimarcare quel senso di malinconia determinato dall'intero paesaggio sommerso.
In questo caso, l'immagine della cattedrale potrebbe essere associata a quella del celebre dipinto di Claude Monet *La Cattedrale di Rouen*(fig. 14):

Fig. 14. Claude Monet, La cattedrale di Rouen, pieno sole, armonia blu e oro, 1894, Parigi, Musée d'Orsay

Il legame è "giustificato" dal fatto che, come nel brano musicale la chiesa sommersa si può vedere solo nei momenti in cui sopraggiunge l'alba, allo stesso modo, all'interno del dipinto, gli elementi architettonici dell'edificio vengono rimarcati

dal sopraggiungere della luce nella tarda mattinata[61]. Ovviamente nel caso pittorico il senso di suggestione è reso dal contrasto luce ombra che sta alla base della tecnica di Monet, mentre in ambito musicale viene rievocato quasi un senso di sgomento determinato, così come è già stato detto in precedenza, dal paese sommerso dalle acque.
Attraverso l'analisi delle opere musicali e pittoriche è dunque spesso possibile cogliere il legame con il paesaggio, che si può analizzare sulla base delle molteplici ottiche dalle quali esso viene percepito, ottiche appartenenti ad ambiti disciplinari che apparentemente sembrano distaccati, ma che in realtà presentano tutta una serie di analogie che le rendono complementari.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO T. W., *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino, Einaudi, 2002.

ALLORTO R., *Nuova storia della musica*, Milano, Edizione Ricordi, 2005.

ANTONELLI G., MOTOLESE M., TOMASIN L., *Storia dell'italiano scritto*, Roma, Carocci editore, 2014, vol. I.

BALDI G., GIUSSO S., *La Letteratura – Dal Barocco all'Illuminismo*, Torino-Milano, Paravia, 2007, vol. 3.

BASSO A. (diretto da) *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, Torino, Utet, 1999, Volume II.

BIANCHI E., *Da Lowenthal a Downs a Frémont: aspetti della geografia della percezione*, Firenze, Tip. Giorgi e Gambi, 1980.

BIASUTTI R., *Il paesaggio terrestre*, Torino, UTET, 1947.

BOREA E., *Annibale Carracci*, Milano, Fabbri, 1978.

BÜTTNER N., *Il paesaggio nella storia dell'arte*, Milano, Jaca book, 2006.

CARLI E., *Il paesaggio: l'ambiente naturale nella rappresentazione artistica*, Milano, Mondadori, 1981.

[61] Monet si concentra esclusivamente sul gioco di luci e ombre che il sole della tarda mattinata produce sulla superficie della facciata e attraverso il fitto ricamo delle cuspidi e degli archi fiammeggianti, creando quell'armonia di toni che spazia dal giallo oro delle zone in piena luce agli azzurri delle ombre fino al blu intenso del cielo. Sull'argomento cfr. CRICCO G., DI TEODORO F. P., *Itinerario nell'arte…*, cit., p. 1186.

CENCINI C., *Il paesaggio come patrimonio: i valori naturali*, "Bollettino della Società Geografica Italiana", Roma, Serie XII, vol. IV (1999), p. 279-294.

CLARK K., *Il paesaggio nell'arte*, Milano, Garzanti, 1962.

CORNA PELLEGRINI G., *Geografia e percezione dell'ambiente. Un rapporto da approfondire per la conoscenza e la programmazione del territorio*. " Rivista Geografica Italiana", LXXXVII, fasc.1, marzo 1980, pp.1-5.

CORNA PELLEGRINI G., *Geografia diversa e preziosa. Il pensiero geografico in altri saperi umani*, Roma, Carocci, 2007.

CREPALDI G., *Turner e Constable: natura, luce e colore nel Romanticismo inglese*, Milano, Electa, 2004.

CRICCO G., DI TEODORO F. P., *Itinerario nell'arte, Dall'Età dei Lumi ai giorni nostri*, Bologna, Zanichelli, 2005, versione Maior, vol. 3.

CRISTOFORI A., MOLETTA G., EROTOLI S., VACCHI V., *Music@ Con Noi*, Milano, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, 2002, vol. B.

DAGRADI P., CENCINI C., *Compendio di geografia umana*, Bologna, Pàtron Editore, 2003.

DIEGOLI M., HERNANDEZ S. (a cura di), *Moduli di arte – L'invenzione del Rinascimento*, Milano, Electa/Bruno Mondadori, 2000, vol. C.

DIEGOLI M., HERNANDEZ S. (a cura di), *Moduli di arte – Dal Rinascimento maturo al rococò*, Milano, Electa/Bruno Mondadori, 2000, vol. D.

DIEGOLI M., HERNANDEZ S. (a cura di), *Moduli di arte – Dal neoclassicismo alle avanguardie*, Milano, Electa/Bruno Mondadori, 2000, vol. E.

FORSSMAN E., *Quattro secoli di vedutismo veneziano ed europeo*, Venezia, Centro tedesco di Studi veneziani, 1986.

GATTO L., *Vita quotidiana nel Medioevo*, Roma, Editori Riuniti, 1997.

GENAILLE R., *La pittura olandese*, Milano, Electa, 1963.

GENTILESCHI M. LUISA, *Percezione ambientale, processi decisionali e movimenti di popolazione*, Firenze, Tip. Giorgi e Gambi, 1980.

GIAZOTTO R., *Invito all'ascolto di Antonio Vivaldi*, Milano, Mursia, 1991.

HERMANN L., *Il paesaggio nella pittura inglese dell'Ottocento*, Milano, Fabbri, 1967.

MARABOTTINI A., *Polidoro da Caravaggio*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1969.

MILA M., *Breve storia della musica*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1963 e 1977.

PASETTO M., CONATI D., *Sound Check*, Ancona, Gruppo editoriale Raffaello, 2016, vol. A.

PISTONE A., DE DONNO E., *Note.it – Capire 2*, Torino, Gruppo Editoriale Il Capitello, 2009.

PORENA F., *Il paesaggio nella geografia*, "Bollettino della Società Geografica Italiana", XXIX, f. I, 1892, pp.72-91.

ROGNONI L., *Rossini*, Parma, Edizione Guanda,1956.

SCARDINO L., *Da Palus Mortis a Santa Verde: note sulla pittura di paesaggio nel Delta tra Otto e Novecento*, Ferrara, Spazio Libri, 1990.

STASZAK J.F., *Géographies de Gauguin*. RosnysousBois, Bréal, 2003

TAMASSIA A. M., *Alcune osservazioni sulla decorazione parietale romana*, Padova, Società Cooperativa Tipografica, 1959.

TAMMARO F., *Jean Sibelius*, Torino, Eri/Edizioni Rai, 1984.

TURNER T., *Landscape Planning: a Linguistic and Historical Analysis of The Term's Use*, in "Landscape Planning ", 9, 1983, pp.179-192.

TURRI E., *Il paesaggio come teatro: dal territorio vissuto al territorio rappresentato*. Venezia, Marsilio, 1998.

ZERBI M. C., *Geografia e pianificazione del paesaggio*, in MUSCARA' C. (a cura di), Piani parchi paesaggi, Roma-Bari, Editori Laterza, 1995, pp.105-120.

SITI WEB

http://www.treccani.it/enciclopedia/barocco/.

© 2016 dall'Autore/i; licenziatario Humanities, Messina, Italia.
Questo è un articolo ad accesso aperto, distribuito con licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0

DOI: 10.6092/2240-7715/2016.1.15-40