

Piero Mioli

PASCOLI LIRICO  
PRESENZE MUSICALI NELLA POESIA DI GIOVANNI PASCOLI

1. *Niente musica*

Canto, canto, canto e basta. Piuttosto che citare la musica, l'azione di musicare, l'autore di una musica Giovanni Pascoli fa «cantare» gli strumenti musicali, gli uccelli, altri animali ed esseri inanimati, i venti e le acque, insomma i soggetti e le cose più incredibili e meno capaci di cantare davvero e cioè di produrre suoni mediante la parola, l'unica garanzia per una musica che sia canto. Ed è solo per la rarità (e che non sia “unicità”?) della presenza lessicale che, somma poesia a parte, in tanto contesto spicca una «salsa musica del mare»: questa parte del verso 14 del *Cieco di Chio*, negli impagabili *Canti conviviali*, attribuisce la precisa qualità del far musica non a un uomo bensì a un fenomeno della natura, un che di assolutamente incapace a far motto, dir parola, esser eloquente. E senza contare la felicità dell'ipallage, ché salso sarà il mare e non il suo suono, a contare dev'essere anche la significativa metafora, onde invece che un suono disciplinato quello sarà soltanto, sebben fascinoso, un rumore. Altrimenti, s'è detto, canto: di persone e di cose, generico e specifico, titolare o meno di testo, come segue pur senza troppi riferimenti agli esatti luoghi pascoliani (se manca il titolo della raccolta, sarà il caso di poesie sciolte) e negli aspetti di elenchi ravvivati soltanto dall'originalità e pregnanza della poesia. A seguire ancora, uccelli alla buon'ora cantanti e strumenti sonanti, con un guizzo di onomatopée e una singolare ancorché breve appendice su alcune espressioni probabilmente o eventualmente tratte o ispirate da libretti d'opera.

Dunque si trovano a cantare in Pascoli una fanciulla (più d'una volta), una ragazza, un giovinetto, una vecchia, una marinaia, una montanina, un *puer* e una *puella* (nella *Castanea* dei *Ruralia*, a mo' di duettino),<sup>1</sup> un vegliardo, l'angelo che nei *Poemi conviviali* dà la *Buona novella*, mentre in coro cantano angeli, contadini, vergini, sfogliatrici, ovviamente uccelli. Da soli, cioè in piena monodia, cantano personaggi della mitologia, della storia e della fantasia come una Sirena, David, Circe, Femio, Achille, Solone, Stesicoro, un'anonima «donna d'Eresso» che è certo Saffo, Timoteo, Ciccirro, Tallusa (che intanto piange), Guido d'Arezzo, il Re dei carbonari (nell'omonimo *Poema del Risorgimento*), personaggi generici e non meglio precisati come un rapsodo, un'auletride, un'intera scuola di musica, e poi la sirena di una nave, l'oceano, addirittura la «casa placida e canora» del poeta stesso *All'Ida assente* nel 1895. Infine, pienissime metafore, cantano l'olio del *Desinare* (almeno «con murmure sommesso», fra i primi poemetti), il vino della *Primavera* (che «canticchia» soltanto), addirittura i sogni (gli uccelli «cantavano come non sanno / cantare che i sogni nel cuore, / che cantano forte e non fanno / rumore» nella *Vite* dei *Canti di Castelvecchio*). E la solita allodola che «poco sopra la terra ebbe, ma tanto / ebbe nel cielo» e s'accontenta di contemplare e cantare fa rispondere alla domanda «che è dunque il canto?» solo così: «il miele ch'è nel fiore de la vita», parola del Rabbi nel *Piccolo Vangelo*. In mezzo a tanto cantare, poco suonare, anche se ai versi. 20-24 le protagoniste delle *Ciaramelle* di Castelvecchio sfogano bene il sacrificio lessicale alzando parecchio suono:

il loro dolce suono di chiesa;  
suono di chiesa, suono di chiostro,  
suono di casa, suono di culla,  
suono di mamma, suono del nostro  
dolce e passato pianger di nulla.

Del resto *La civetta* delle *Myricae* sente suonare, nemmeno risuonare «una stridula risata / di fattucchiera» nel bel o brutto mezzo di una brughiera. Curioso, fra i latini *Poemata et epigrammata*, è *Pomposia*, iscrizione posata nell'abbazia del titolo nel 1910 per il nono centenario di Guido Monaco (in verità nato nel 992): in tre incredibili esametri leonini (con romanza rimalmezzo) il poeta conferma i nomi delle note come Ut, Re, Mi, Fa, Sol e La traendoli non dal vecchio inno di San Giovanni ma da una sua lambiccata invenzione, tipo «SOL laetus laetis» (il sole lieto per chi è lieto). È curiosa anche la “cartolina” *A una giovinetta* del 1904: «Non dire: “Io lodo quel cantore”; / di piuttosto. “Amo quel canto”», sebben proceda diversamente fra la bella rosa e il tristo pruno, differenza non solo l'atto della lode dal sentimento dell'amore, ma anche, e chiaramente,

<sup>1</sup> *Castanea* data al 1895, e un'eventuale somiglianza con i duettini di Fenton e Nannetta nel verdiano *Falstaff* del 1893 dev'esser solo casuale: tuttavia Pascoli leggeva Boito e in entrambi i casi fa capolino un paesaggio lunare.

l'esecutore dall'eseguito, sembrando quasi un monito contro la diffusissima abitudine di riversare l'apprezzamento di una musica (e quindi un musicista) su chi se ne rende interprete (ma non l'ha creata).

Non sarà né merito né colpa della civile *Canzone all'Italia* di Petrarca, dei *Canti* profani di Leopardi, degli *Inni sacri* di Manzoni se numerose liriche di Pascoli (e Carducci e così via) titolano canti, inni o canzoni: eterna, infatti, e perfino scontata risulta la questione del rapporto fra le due vecchie prassi e arti, se nemmeno il nobile sonetto riesce a nascondere un riferimento alla musica. E anche *Canzone d'aprile*, *Ultimo canto*, *Lo stornello*, *Canzone di nozze*, *La canzone della granata*, *Canzone di marzo*, *La canzone dell'ulivo*, *Primo canto*, *La canzone del girarrosto*, tutti gli *Inni* sposati alle *Odi*, le tre *Canzoni di re Enzo*, *Inno a Roma* e *Inno a Torino*, *Canto dell'usignuolo* la dicono lunga, che vogliono cantare per metafora, cioè facendo generica, semplice e dolce poesia, o magari anche alla lettera.

Un codicillo. Molto canto, s'è detto, e pochissima musica: e invero anche poca melodia nella lirica pascoliana. A parte il *numerus* di quei versi, la forte musicalità ritmico-melodica sottolineata già da un D'Annunzio devoto e sincero, è lessicalmente che scarseggia la parola: ma l'«infinita melodia d'amore», che con l'articolo indeterminativo compone l'endecasillabo 336 dei *Due vicini* del 1908, sembra impossibile che non riecheggi la famosa melodia infinita voluta dall'ammiratissimo Wagner. E dell'ammirazione per Wagner degli intellettuali, scrittori e poeti italiani è piena la letteratura dell'epoca, da un Carducci che disse di non saper capire che quella musica a un D'Annunzio che vagheggiò una Bayreuth italiana (anzi romana): nella sublimità di Wagner Pascoli trovava un contraltare alla pochezza del Verismo musicale suo contemporaneo, e un messaggio arcaico, catartico, a suo modo eroico, non ignaro dell'*Anello del Nibelungo* lanciava con un libretto compiuto (e sfortunato) come *Nell'anno Mille*.

## 2. D'ogni sorta uccelli

Prima di queste entusiastiche ricorrenze «uccelline» (parola del poeta), ai titoli di canto e canzone è bene che succeda qualche caso di specifica, realistica occasione sonora. Nella poesia pascoliana, infatti, è molto frequente il suono dell'*Avemaria* (scritto così, non staccato come vorrebbe l'*Ave Maria*), e certo con ragione visto l'amore per il paesaggio e la campagna, per il paese e la chiesetta (con tanto di campana) sullo sfondo. Ma in quest'ambito di musica devozionale, religiosa, non sempre e non necessariamente liturgica (almeno nel sentimento dell'autore) ecco anche la lauda in genere, l'*Angelus*, addirittura il *Salve Regina*, un imprevisto canto della *Risurrezione* («Vive sol quello ch'è morto!»), nell'inno *Alle «Kursistki»*, non certo il millenario «*Quem quaeritis in sepulchro*»), un dialettale «*lai de Santa Filumena* («In t'una grotta in ripa de la Zena», dalla *Canzone del Paradiso* che è la seconda delle *Canzoni di Re Enzo*). Assai meno frequente, la liturgia della musica sacra conta però un caso di *Santo! Santo! Santo!* e un altro di *Osanna*, entrambi di memoria forse anche dantesca; poi una parafrasi dell'inno *O pane vivo* (*O vivo pan del ciel*) e il ricordo della compieta, che sono l'uno un canto mattutino e l'altra il momento serale e personale della liturgia delle ore. Di presenza pari all'*Avemaria*, ecco poi lo stornello in genere, ovviamente profano, anch'esso librato nel più *plein air* e atto a suscitare non una nostalgia bensì una vivacità di sentimenti.

Intima, senza dubbio, e domestica, familiare, materna la ninnananna, piuttosto frequente e davvero polare, anche di volte, rispetto all'energia dell'apostrofe *Fratelli d'Italia*, che senz'altro di mameliano compare nell'inno *A Umberto Cogni*, e del grido «All'armi, all'armi ché l'Italia s'è desta!», che nella giovanile *Fantasmagoria* un verso dell'inno di Mameli lo recupera davvero (dopo un fuggevole ricordo del *Trovatore* di Verdi e del suo atletico *Allarmi?*). Prima di ogni pur eroica o sensibile contingenza, nel canto conviviale delle *Memnònid* compare una svelta menzione dell'arcaico «lino», canto inventato da un mitico Lino che secondo alcuni era figlio del dio Apollo e della musa Urania ma secondo Erodoto era cantore egizio addirittura. E al di sopra, un balenante e magnifico cenno alla pitagorica, platonica, boeziana *musica mundana* o armonia delle sfere sta nel *Paradiso* ai versi 27-32 della citata *Canzone del Paradiso*:

Tutto era luce, tutto odore e canto.  
Feria la fronte ove sudor non era,  
un'aura uguale; e pur movendo, l'Uomo,  
su questa terra, era sì presso al cielo,  
che udiva il caro suono delle sfere,  
che si volgeano eternamente.

Sta nel paradiso terrestre, però, e accanto alla felicità della sinestesia espressa nel primo verso anche questa è una bella, ardita invenzione del poeta, ché secondo la tradizione la musica dei mondi non è umanamente udibile.

Fra canti nominati e canti anonimi, questi certo non meno suggestivi di quelli, la musica umana, quella verosimilmente cantata da una creatura umana, sarà evitata come parola ma giammai come senso, momento, gesto, spunto poetico, e come tale sarà molto presente, al punto quasi da intimidire la musica animale. Dove cantano galli e rane, con l'intero pollaio che il *Valentino* dei *Canti di Castelvecchio* ha sentito cantare per tutt'un mese (le galline facendo uova da vendere onde cucire un vestitino nuovo) fa da singolare ma assai pascoliano *pendant* il cigno protagonista del *Transito*, la decima lirica del poemetto *I due fanciulli – I due orfani*: l'uccello nobilissimo è messo a cantare tra cembali, arpe e campane e certo anche se non disperatamente a morire, ché appena «col suono d'un rintocco di campana / che squilli ultimo [...] s'allontana / candido, nella luce boreale». E in mezzo a loro, fra il cigno immortalato dal *Lohengrin* di Wagner e quelle galline che il teatro d'opera tollererebbe soltanto nell'orto dell'*Amico Fritz* di Mascagni o sull'aia dell'*Arlesiana* di Cilea, ecco finalmente uno sproposito di uccelli cantanti: la sola *Fiorita*, primo dei *Nuovi poemetti*, squaderna il pittiere ovvero pettirosso, un «solitario» come il passero eremita, la rondine, la cinciallegra, il torcicollo, il cuculo, la capinera, la lodola, l'usignolo, uccelli che nella fattispecie sono legittimi titolari di poesia e protagonisti di poeticissime vicende. Indimenticabile, per esempio, quel solitario che soffiando un flauto di corteccia o sufolo selvaggio prima comincia a suonare una diana boschereccia, poi fa piccoli miracoli di natura, infine osa concertare col sufolo silvestre di un bel fanciullo.

Sfioriti ma non certo di lusinghe poetiche, ecco poi alcuni altri titolari di lirica come l'assiuolo, la calandra, lo sgricciolo, il passero, il fringuello (anche «cieco»), il diletteusissimo usignolo (con «i suoi rivali» nel *Canti di Castelvecchio*) detto anche rosignolo o rusignolo e sempre pronto a «gorgheggiare» (a differenza dei compagni, più flebili e modesti), la prediletta allodola chiamata anche lodola, lodoletta, allodetta, alauda. Fuor di titolo, oltre a un paio di insetti come il grillo e la cicala, oltre allo scricciolo che altrove parla «romagnolo» dicendo qualcosa come *magné* e al fringuello che sembra articolare *Francesco mio* e *barbazipìo* (sempre dalla prefazione ai *Primi poemetti*), cantano anche il chiù, la rondine, il rondone, il cardellino, il luà, il fiorasiepe, il saltimpalo, la canipaiola, il bacherozzo, il borzacchino, il balestruccio, il monachino (rosso), il ciuffolotto, la verla o verletta, la pispola, la tortora, l'amata capinera. Un maschile capinero sta nell'acrostico *A Maria* del 1886 che incolonna M-a-r-i-u-c-c-i-a; ed è maschile certo se in seguito il suo pronome vuole «egli» e oggetto di una sua domanda è la femminil colomba.

*Fanum Vacunae* (*Il tempo di Vacuna*), quinta parte del latino *Liber de poetis* definito *satura*, abbonda di animali in genere, ma *Ante lucem* (*Prima dell'alba*) è di molti uccelli che esulta: al segnale della cappellaccia, le rondini si mettono stridule in volo, e poi, in una città che sembra fondata da un cantiere di cuculi, si sentono cantare tordi, colombe, cianciallegre, tortore, cince, cutrettole, rigogoli, pettirossi, perfino il piccolo reattino; e sempre nel più preciso, erudito, alessandrino lessico della lingua di Virgilio e Ovidio. Primo dei tre *Poemi italici* è poi *Paolo Uccello*, che da buon poema racconta la passione per gli uccelli di Paolo di Dono pittore e la sua voglia commovente di possederne, non solo di dipingerne: se il primo a citarsi è il monachino l'ultimo è l'usignolo, virtuoso capace di far eco, stormire, sibilar, gorgogliare, trillare, infine piangere «sul vecchio dipintore addormentato». Sui tanti e diversi uccelletti, «col ciuffo, con la cresta, col collare», di tutti gli *habitat* e gli usi e i colori possibili, la «bruna aquila» non è vista malamente, nella sua rapacità e grandiosità, come ci si potrebbe aspettare dall'umile poeta delle tamerici, ma certo è vista calare sugli uccelli buoni e inoffensivi: «a piombo» e «in vano».

Disarmato e frustrato, forse l'imperial uccello gradito a Dante è meno simpatico a Giovanni anche perché non sa cantare (alla stessa maniera, forse, di un uccello assente come il pavone, coloratissimo ma troppo spocchioso per il semplice amico dell'allodola). Da bruna a «fulva», infine, nelle *Due aquile* l'aquila diventa proprio un «uccellaccio» che «tacito va», «alto un grido avventa, / atroce», «tre volte grida», «artiglia il daino, lacera il camoscio; / e brani rossi porta»: così fa la prima delle due, il maschio, ma solo, o soprattutto, perché l'altra, la femmina, al grido di «amore!» (anche tre volte, quasi come un *Sanctus*) dopo aver covato «lunghe giorni e notti» alla buon'ora «sente gli aquilotti». Quanto sarà costato, al poeta, ricorrere al dispregiativo? certo è che l'ultima parola del nuovo poemetto è il tenero diminutivo-vezzeggiativo di un cucciolo, umano o animale, autobiografico o narrativo che sia non ha importanza.

*Din don dan, tiò tiò, virb, tin tin, trr trr trr terit tirit, tac tac, tin tin, zisteretetet, rererere*: sono i suoni o i versi, rispettivamente, della campana, dell'usignolo, della rondine, della fontana, dello scricciolo, della capinera, del pettirosso, della cincia, del cardellino. Onomatopee della più semplice e bell'acqua, ma la cinciallegra che nel canto di Castelvecchio dedicato alla *Partenza del boscaiolo* canta *tient'a su! tient'a su! tient'a su!* l'onomatopea la impregna, la interpreta: degnissima soluzione delle «odicine o canzonette uccelline» annunciate in una lettera del 21 gennaio 1904 e caratterizzate fra l'altro da un'insolita frequenza di ritornelli. Così anche nella *Pania*, sempre di Castelvecchio, dove il *sii sii* del fringuello equivale allo *hush* o

*still* della mamma (ovvero *zitto* o *buono*) e il *tellterelltelltelltell* del passero vuol dire «*come out! fly! /scappa*». Onomatopea? linguaggio, piuttosto, e simbolistico e poetico in sommo grado.

### 3. Argenti, bronzi e spunti

Alla lettera o per metafora, sono molti anche gli strumenti musicali che suonano e risuonano nella poesia del Pascoli, pur senza insidiare la supremazia del canto d'uomo e d'uccello, e soprattutto alcuni sono assai frequenti. Un posto d'onore spetta alle campane (in concerto, oggi, funzionano le più comode campane tubolari, ma sempre campane sono) e al flauto, le une così suggestive *en plein air*, così capaci di volgere il desio e intenerire il cuore ai naviganti di terra, e l'altro chiaro, flebile, bucolico, quanto mai campestre e pascoliano anch'esso.

Il «piccolo infinito scampanìo», per cominciare, che apre *Festa lontana*, settima lirica dell'*Ultima passeggiata* di *Myricae*, dice molto: non sarà un ossimoro, però è piccolo ma senza fine, e proprio come tale il suono delle campane risulta alzarsi da tanta poesia di Pascoli. In particolare la campana ha voce «or d'oro, ora d'argento» (*Alba festiva*), è «querula» (*Campane a sera* di *Myricae*), «tintinna, canta, a onde lunghe romba» (*Dopo l'acquazzone*, ivi), grida «ma lontana, fioca» (*Notte di neve*, ivi), suona felicissimamente come «ombra di romba» (*L'Angelus*, primo poemetto), sembra cantare *Dondola* e *A nanna*, manda un «arrochito suono» (*Accestisce*, primo poemetto), tripudia se celebra un matrimonio ma dà una «voce mesta» se accompagna un funerale (*Italy*, ivi), suona «a tocchi tardi» e «a sogà» cioè a martello se è quella ufficiale del medieval Comune (*La canzone dell'olifante* fra quelle di Re Enzo), diventa una *Vox aerea* cioè bronzea se è quella della torre dei Dogi a Genova e il poeta la esalta nei quattro trimetri giambi di un'epigrafe dettata nel 1893 (*Poemata et epigrammata*, n. 58). «E sono anche qui campane e campani e campanelle e campanelli che suonano a gioia, a gloria, a messa, a morto» riferisce il poeta nella prefazione ai *Canti di Castelvecchio*, come si vede variando genere e vezzeggiando la troppo solita campana.

Da parte sua il flauto può dirsi sufolo cioè zufolo o anche, arcaicamente per sineddoche, canne, oltre che latina *tibia*. Inoltre può essere lidio, alla greca e forse proprio nell'antichissimo modo lidio (del genere diatonico); metaforico, se un paio di volte è richiesto di dar l'idea della capinera o di corrispondere con essa; e anche doppio, al che potendo significare il greco *aulós* strumento ad ancia doppia (buon per la cultura del poeta, ma l'*aulós* è inteso piuttosto come oboe). Su ciaramella o cennamella, zampogna, tamburo, tamburello, timpani, nacchere, crotalo, sistro, corno e organo addirittura vince poi la tromba, anche latina come *tuba* o *bucina* o *lituus*, a volte semplice segnale e a volte certo segnale di guerra, sempre e sempre squillante (salva la *bucina* o *buccina* del tipo pastorale, che sarebbe un corno). Come il sistro, è argenteo anche il cembalo, che però sa essere anche mite e casalingo (nella *Piada* del nuovo poemetto *Le due aquile – I due alberi*); non clavicembalistica né pianistica è la tastiera che *Il passero solitario* “tenta” nelle *Myricae* e nella «torre avita» (avita sua?), ma solo e arditamente metaforica. A corde pizzicate, non può mancare la cetra, magari “arguta” ma anche dorica, a fianco della lira eolia. E dei diversi modi antichi, dorico, frigio, lidio, misolidio, eolio e ionio almeno tre sono sicuramente documentati nell'opera dello straordinario professore di latino e greco.

Pizzicato e moderno, medievale e rinascimentale, ecco menzionato anche il liuto, e non solo in quel *Paolo Uccello* che descrive «un suono di vivuola e di leuto» (IV, 12). La vivuola sarà la viola, strumento a corda strofinata e cioè ad arco di grande rilevanza nella musica colta d'Occidente: però e perciò raro nelle fantasie campestri e popolari del Pascoli, come del resto gli altri fratelli d'archetto. Il violino spunta impreveduto da un sonetto “eteroclitico”, *Leggendo «Il mago» di Severino Ferrari*: «grattando il violin delle contrade» vanno dunque i rosignoli e i borzacchini di pantano, che così uniformano la nobiltà dei primi all'umiltà dei secondi uccelli ma soprattutto ricordano come il barocco, classico e spericolato strumento di Corelli e Paganini sapesse anche strimpellare per la strada, in mano a dilettanti o minimi orecchianti. Siccome poi, prima della fioritura d'arte che doveva avviare nel Seicento, nel Cinquecento il violino era ancora strumento del popolo, da ballo, da elemosina, con la sua simpatia per l'umiltà di *myricae* e *similia* va a finire che Pascoli seppe intuire quanto all'epoca, forse, non sapevano nemmeno gli ambienti della musicologia.

Più o meno lo stesso succede all'inizio del quinto tassello del mosaico dedicato a Ermenegildo Pistelli, *Piccola raccolta di poesie di Giano Nemorino*: il verso «Cum pulsae latiae dulce fides pollice murmurant» racconta quanto può accadere «Quando toccate dal pollice dolcemente mormorano le corde latine», e queste corde dovrebbero essere non tanto quelle della cetra, come s'usa intendere, quanto quelle di uno strumento ad arco, l'antica e generica viola o il moderno violino: perché è proprio dalla *fides* (-is, della terza declinazione) che pian piano sorse la “viola” (*fide-vide-vie-vio-*), anche perché il latino *pello* significa battere, percuotere, non pizzicare. Ancora sineddoche, le conche che “gemono” nel convivial *Sileno* saranno rudimentali casse di risonanza che ampliano un suono improvvisato, da una bocca soffiante in un foro o anche da una o più d'una

corda ivi applicata e messa in movimento: al v. 100 del poema, mentre le trombe strepono e i doppi flauti di loto squillano soavi (per evidente ossimoro) «tra l'immensa mania bronzosonante» del verso successivo.

Dopo suoni d'argento o di bronzo o d'altro, appena qualche spunto poetico rimbalzato qua e là fra l'arte di Pascoli e la librettistica dell'epoca. Eccone una tavoletta comparatoria, col nome del musicista fra parentesi:<sup>2</sup>

«Per chi cammina, cammina, cammina» ( <i>Myricae, Il giorno dei morti</i> , 206)	«Su, cammina, cammina, cammina» Boito (Boito), <i>Mefistofele</i> , II, 2
«Cammina, cammina» ( <i>Poesie varie, Mamma e bimba</i> , 1)	
«[...] d'un lento / vegliardo la tremula voce» ( <i>Myricae, La notte dei morti</i> , 13-14)	«un tremulo vegliardo invano / chiedeva pane» Illica (Giordano), <i>Andrea Chénier</i> , I
«Lontano, lontano, lontano» ( <i>Myricae, La felicità</i> , 12)	«Lontano, lontano, lontano» Boito (Boito), <i>Mefistofele</i> , III, 1
( <i>Canti di Castelvecchio, La servetta di monte</i> , 17)	
«E l'Eroe pianse, e s'avviò notturno» ( <i>Poemi conviviali, L'ultimo viaggio</i> , XVII, 49)	«Notturna [...] non mossi?» Cammarano (Verdi), <i>Il trovatore</i> , II, 1
«Non per un fiume; per un mar tu varchi» ( <i>Le canzoni di Re Enzo</i> , VII, 61)	«Di là una notte varcando, solo dalla mia nave scesi a quel suolo» Piave (Verdi), <i>Simon Boccanegra</i> , prologo, 6
«Crescono l'ombre ed il silenzio sulla terra, nel ciel, nel cuore» ( <i>Poesie varie, Astolfo</i> , 109-110)	«Spira sul mare e sulla terra un primaveril soffio giocondo» Giacosa-Illica (Puccini), <i>Madama Butterfly</i> , I
«L'arpa d'oro pende ai salici» ( <i>Poesie varie, Il poeta ozioso</i> , 1-2)	«Arpa d'or dei fatidici vati perché muta dal salice pendi?» Solera (Verdi), <i>Nabucco</i> , III, 4
«Cogliendoti un non-ti-scordar-di-me» ( <i>Poesie varie, Di là</i> , 14)	«Ripeter gli vorrei: "Non ti scordar di me!"» Martini (Puccini), <i>Le villi</i> , I, 2
«È morte. Ma Chi per la patria muore?... Quando fu mai che risuonò quel canto? quel canto, là... Chi per la patria muore...» ( <i>Odi e inni, Inno secolare a Mazzini</i> , II, 3, 1-3)	«Chi per la patria muor vissuto è assai; la fronda dell'allor non langue mai» Pola (Mercadante), <i>Caritea regina di Spagna</i> , I, 10

Evidente, nei primi due esempi, la suggestione di Boito, il *Mefistofele* poetico e sonoro del quale rimonta al 1868-75, cioè a ben prima dell'elaborazione delle *Myricae*. Solo una coincidenza sarà quella del vecchio tremante: ma certo la prima dell'opera di Giordano ebbe luogo alla Scala il 28 marzo del 1896 e la pubblicazione della poesia di Pascoli sulla «Fiammetta» il 1° novembre dello stesso anno. Invece “notturno” riferito a persona agente di notte può essere stata un'espressione in uso, al di là del peraltro criticato caso trobadorico (che procede con non minore libertà dicendo «nei pugnati campi»). Senza dubbio s'usava “varcare” nel senso di navigare, solcare le acque, superare le onde del mare: interessante però che l'espressione compaia già nel primo *Simon Boccanegra*, quello scritto da Piave nel 1857, e non solo nella

<sup>2</sup> Evidente la fortuna della prima raccolta poetica. ALBERTO IESUÈ, *Pascoli e la musicalità di «Myricae»*, in *Qual musica attorno a Giosue* cit., pp. 189-207 segnala le risonanze musicali della raccolta più caratteristica e popolare, appunto *Myricae*. Nella sola biblioteca del Conservatorio di S. Cecilia lo studioso ha consultato 135 composizioni su testi pascoliani, dove le poesie musicate risultano 74 e quelle tratte da *Myricae* 43; ma sono addirittura 80 le liriche di *Myricae* intonate da Luciano Bettarini, in un contesto di 138 per canto e pianoforte, grazie a un'autentica congenialità di spirito, di sentimenti, di afflato poetico inverata nell'acutezza del pessimismo, nella tendenza all'idillio e alla fantasia, in una visione quasi elementare delle cose mai contraddetta dall'elaborazione artistica.

revisione del 1881 firmata da Boito. Ma l'audacia dell'*enjambement* fra preposizione articolata e sostantivo, fra l'altro l'una e l'altra identici (sulla / terra) è più che sospetta: il buon Giacosa l'avrà pur letta nella poesia dell'amico, per rifarla in un'opera del 1904 due anni prima di morire (e di venire dall'amico omaggiato nell'ode *A Giuseppe Giacosa* del 1906). Scontato il parallelismo fra l'aurea arpa pendente silenziosa dal piangente salice: se il coro verdiano era popolarissimo, ai poeti era ben nota anche l'origine biblica dell'espressione (dal salmo n. 137, il *Super flumina Babylonis* dilettevole alla polifonia rinascimentale e con la cetra invece dell'arpa). Casuale, invece, la compresenza del più nostalgico dei fiori, il *Non-ti-scordar-dime*.

Circa la domanda fatta dal poeta, infine, una prima risposta (al dove, invero, più che al quando) sta nella terzina seguente, «Nel vallon di Rovito» e così via, con i «cento fucili» che uccisero i poveri fratelli Bandiera. Ma la seconda risposta è una parte del coro «Aspra del militar bench'è la vita» musicato del 1826 da Saverio Mercadante, con una facile ritmica pararossiniana che non corrisponde molto all'epico squillo del verso di Paolo Pola, e destinato a grande popolarità prima e dopo la tragedia del 1844 fino a raggiungere il pascoliano 1905. Ottant'anni dopo, insomma, gran poter del melodramma fra costume e politica, soprattutto, nella fattispecie, tra poesia minore e poesia maggiore.

#### 4. *Torotorotorotix o chiccabàu*

È così, o su queste parole, o meglio su queste sillabe onomatopeiche che cantò un coro degli *Uccelli* di Aristofane nell'Atene del 414 a.C., purtroppo senza lasciare nessuna traccia della sua musica (come del resto tutta la sconfinata musica prodotta dall'antica Grecia con alcune, minime e ardue eccezioni). 2341 anni dopo, a San Paolo del Brasile, nacquero al mondo e al repertorio sinfonico *Gli uccelli* di Ottorino Respighi (1879-1936), una suite per piccola orchestra di autori del XVII e XVIII secolo: l'evento americano, foriero di una partitura fra le più belle e godibili del maestro bolognese (che in quel 1927 aveva lasciato l'insegnamento e la direzione del Conservatorio romano di "Santa Cecilia" per dedicarsi alla composizione e all'esportazione della sua musica), era destinato a rifarsi come balletto nel 1933 ed era derivato dalla forte passione neoclassica che animava l'autore. In epoca barocca Bernardo Pasquini, Jacques de Gallot, Jean-Philippe Rameau, un Anonimo inglese e ancora Pasquini avevano rispettivamente composto pezzi per cembalo brevi, vivaci, caratteristici, descrittivi donde fu simpatico trarre melodie che diventassero rispettivamente un preludio, *La colomba*, *La gallina*, *L'usignolo*, *Il cuccù* per due flauti, oboe, due clarinetti, due fagotti, due corni, due trombe, celesta, arpa e archi. Strumenti non poi tanto pochi, soprattutto ben diversificati, che rispetto alle profane corde pizzicate della tastiera barocca onorano magnificamente gli assunti descrittivi, dalla bonomia della colomba all'impertinenza del cuccù, dalla prosa della gallina alla poesia dell'usignolo.

Ma sempre, anche prima del Barocco e dopo il Neoclassicismo, la musica ha coltivato l'ambizione di trovare un modo per rifare il canto degli uccelli, e a ben vedere non senza ragione. Arte descrittiva per eccellenza (anche se certo non solo tale), imitativa addirittura, capace di illustrare persone, oggetti, paesaggi (oltre che sentimenti e simili), col vario ma ricco contributo di arsnovisti del Trecento, di fiamminghi del Quattro-Cinquecento, di cembalisti e operisti del Sei-Settecento, di liederisti e operisti dell'Ottocento, di modernisti del Novecento e del primo Duemila, la musica classica si è provata a far cantare gli uccelli come molta letteratura europea, usa per esempio ad associare l'usignolo alla passione d'amore e l'allodola al fenomeno dell'alba: in particolare come Giovanni Pascoli, che di volatili riferimenti ha letteralmente disseminato la sua poesia. Ecco perché il secondo concerto ideato dal Conservatorio per ricordare il centenario propone un'antologia di musiche del genere: per omaggiare umilmente la fortissima simpatia del grande poeta. Ed ecco con quali autori, musiche, stili, organici, in una rapida serie di esempi dove è facile ravvisare la selezione effettuata dalla *Cetra di Giovanni*.

La polifonia cinquecentesca, erede di quella quattrocentesca e fiamminga, fu grandemente italiana, spagnola, inglese, ma ancora franco-olandese (insomma, fiamminga) con Clément Janequin (ca. 1485 – 1558), autore sì di una "battaglia" celeberrima, ma anche di diverse "canzon degli uccelli", di cui *Le chant des oiseaux* a quattro voci sorpassa in fortuna anche *Le chant du rossignol* e *Le chant de l'alouette*. Come meglio dipingere, imitare, anzi mimare quel lieto disordine in aria di quanto possa combinare ad arte la disciplina del contrappunto antico? Sposato alla musicalissima poesia italiana, questo forestiero contrappunto figliò il madrigale, che della pittura sonora si fece un vanto e un puntiglio: ebbene, il suo maggior esponente (tale in trio con Marenzio e Gesualdo) ovvero il divino Claudio Monteverdi (1567 – 1643) intonò fra l'altro «Io son fenice» (dalle canzonette a 3 voci), «O rossignuol che in queste verdi fronde» (dal III libro di madrigali a 5), «Quell'augellin che canta» (dal IV a 5), «Augellin che la voce al canto spieghi» (dal VII), «Vago augelletto che cantando vai» e «Dolcissimo usignolo» (dall'VIII), servendosi di fior di poeti (Bembo, Guarini, Petrarca

con un paio di anonimi) e svariando la polifonia con squarci solistico-virtuosistici degnissimi del “canto di gorgia”, cioè della coloratura, delle cento note in pochi secondi che avrebbe trionfato nel melodramma barocco.

Non di solo canto si alimenta questa pittura. Ancora lontane le sorti progressive del violino e dell’orchestra, mentre il liuto continua a trascrivere per le sue corde pizzicate la fortunatissima *Canzon degli uccelli* di Janequin, sarà il flauto dolce a sorridere o a piangere con qualche usignolo, grazie a Giambattista Riccio (XVI-XVII secc.) con *La Rosignola* o Jacob van Eyck (1589/90 – 1657) con *Engels Nachtigaeltje*. Mentre l’opera si diverte a pareggiar castrati e uccellini, anche la cantata profana, sorella minore (di durata), chiama in causa il più amoroso degli uccelli canori e altri compagni di cielo e canto: Alessandro Scarlatti (1660 – 1725) compone *Augellin, vago e canoro* per soprano, due flauti dolci su basso continuo e *Sconsolato rusignolo* per soprano, flauto dolce, violino, viola su basso continuo; Pietro Torri (ca. 1650 – 1737) *Son rossignolo*, cantata per soprano, flauto dolce e continuo; Antonio Vivaldi (1678 – 1741) *Lungi dal vago volto*, cantata per soprano, violino e basso continuo (comprendente l’aria «Augelletti, voi col canto»). E non di meno Vivaldi sforna alcuni concerti che sulla compagine d’archi e continuo fanno spiccare il flauto traverso come *Il cardellino* o il violino come *Il rossignolo*. E come i due strumenti sappiano gareggiare con la voce e dar corpo alla voce degli uccelli non è affatto incredibile, se nel 1717, a Londra, vide la luce della stampa *The Bird Fancier’s Delight*, anonima raccolta di una cinquantina di melodie per flauto dolce solo (o flagioletto) sul canto dei vari tipi d’uccello.

Tutt’attorno, il Barocco tripudia di uccelli evocati o emulati. Valgano i casi della *Sonata in imitation of Birds* di William Williams (morto nel 1701) e della *Imitation du chant de plusieurs oyseaux* di Robert Orme (morto nel 1711), entrambi per due flauti dolci e basso continuo. Né troppo metaforica è la nidiata di pezzi brevi per clavicembalo, dal *Capriccio sopra il cucu* di Johann Kaspar Kerll (1627 - 1693) alla *Toccata-canzone del cuculo* di Bernardo Pasquini (1637 – 1710) non senza *Le coucou* di Louis-Claude Daquin (1694 – 1772). A firma del principe del cembalismo francese ovvero François Couperin (1668 – 1733) ecco poi *Le rossignol-en-amour* (L’usignolo innamorato); *La linote-éfarouchée* (Il fanello impaurito), *Les fauvêtes plaintives* (Le capinere piangenti), *Le rossignol-vainqueur* (L’usignolo vendicatore) dal XIV ordine per clavicembalo. L’opera? un boschetto sonante, grazie a un altro principe dell’epoca sua (col permesso di Pergolesi) quale Georg Friedrich Händel (1685 – 1759), che nella *Rodelinda* affidò a un ombroso contralto l’aria «Con rauco mormorio» e per l’aria «Augelletti, che cantate» del *Rinaldo* preferì un dolce soprano (la tenera Almirena, non certo la perfida Medea, alla volta del sovracuto ottavino). E già mezzo millennio prima, verso il 1170, un’“alba” di Bernart de Ventadorn cantava «Can vei la lauzeta mover», citando se non proprio imitando la pascoliana allodoletta da buon trovatore, poeta e musicista (monodico) e cantore insieme.

##### 5. Molti usignoli e 47 specie diverse

Con queste cantilene e colorature di musicisti, flauti, cembali e violini termina il Barocco, l’epoca degli affetti, dei ritratti e delle loro retoriche specchiature sonore. Dopo, altr’aria nell’estetica e nella prassi del Classicismo: non meno formalmente chiara, questa musica volle essere più alta, più nobile, più autonomamente “bella”, e quindi anche astratta da impegni espressivi e illustrativi. E quando decise che le forme bastassero a sé stesse, si chiamassero sinfonia o concerto o quartetto o altro, questa musica cercò ben pochi sfoghi illustrativi e titolari. Se Luigi Boccherini (1743 – 1805) compone *L’uccelliera*, quintetto per archi in Re magg., Franz Joseph Haydn (1732 – 1809) si diverte un po’ con il *Quartetto dell’allodola*, dove allude al timido verso del nunzio dell’alba (l’uccellino preferito da Pascoli), e con la sinfonia *La gallina*, che il secondo tema dell’Allegro iniziale lo vuole saltellante e quasi claudicante. Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) dedica «Oiseaux, si tous les ans» a una voce da camera e in scena fa adeguatamente cantare Papageno, il vispo e primitivo uccellatore della *Zauberflöte*; ma non molto di più, evitando, lui e gli editori, di intitolare chissà come musiche per orchestra, per pianoforte, per strumenti a fiato.

E Ludwig van Beethoven (1770 – 1827), che alla fauna e alla flora preferisce eroi della tempra di Egmont e Coriolan secondo le più alte virtù della sua etica estetica, solo nella sinfonia *Pastorale* indulge al paesaggio, nel secondo movimento facendo sentire canti di uccelli (l’usignolo col primo flauto, la quaglia con il primo oboe, il cuculo con i due clarinetti) e nell’ultimo, seguente il temporale, fa strumentalmente cantare all’intera natura, umana e animale e inanimata un panico, religioso, assolutamente non liturgico inno alla Divinità (e un demiurgo, un nuovo “dio” creatore è lui, il vertice della musica d’ogni tempo e luogo).

Con il Romanticismo, la musica d’arte divarica lucidamente la sua concezione: mentre Chopin e compagni evitano ogni pittura d’ogni tipo, convinti che della genericità tematica l’espressione sentimentale s’avvantaggi soltanto, Schumann e Liszt e compagni s’impuntano a descrivere, raccontare, fornir titoli chiari

e sicuri: ma poco sul canto degli uccelli, forse perché occasione più brillante e pittoresca che emotiva e sentimentale. Dall'usignolo non si sfugge, però, romantico simbolo dell'amore e del canto insieme qual è, e neanche dal Lied, genere antico assai ma mirabilmente svecchiato da Schubert: donde due canzoni per voce e pianoforte intitolate *An die Nachtigall* (All'usignolo) di Franz Schubert (1797 – 1828) e un'altra di Johannes Brahms (1833 – 1897). Grande fortuna specifica ad Aleksandr Aljab'ev (1787 – 1851), autore di un *Solovej* (Usignolo) per voce e tastiera inseguito e acchiappato per variazioni pianistiche fra gli altri da Glinka, connazionale, e nel 1842 dall'internazionale nonché onnivoro Liszt (come franco *Rossignol*, s'intende). La prima delle due *Leggende*, nel 1863, Franz Liszt (1811 – 1886) l'avrebbe impostata su *San Francesco d'Assisi che predica agli uccelli*, e la seconda su *San Francesco da Paola che cammina sulle acque*. Meno squillanti e più novellatori sono Carl Maria von Weber (1786 – 1826) con «Wenn Ich ein Vöglein wär» (Se fossi un uccellino) e Carl Loewe (1796 – 1869) con *Heinrich der Vogler* (Enrico l'uccellatore).

Scarso il senso naturalistico dell'opera classico-romantica, com'è noto, nonostante l'inclinazione di certe primedonne alla spettacolarità del gorgheggio lungo e acuto. Charles Gounod (1818 – 1893), tuttavia, non resistette alla scespiriana tentazione di incrociare *alouette* e *rossignol* in un incantevole *Nuit d'hyménée!* per soprano e tenore: a cantarlo, chi mai se non i notturni protagonisti di *Roméo et Juliette*, a vicenda spaventati dal canto mattutino dell'allodola e allettati dal canto amorosissimo dell'usignolo? Più tardi, ecco Jacques Offenbach (1819 – 1880) e *Les contes d'Hoffmann*, dove Olympia, la frivola bambola meccanica, vocalizza sovracuta *Les oiseaux dans la charmille* e Antonia, la fanciulla destinata a spegnersi nella morte se continuerà a cantare, cantilena liricamente *Elle a fui, la tourterelle*, con due stili di canto assai diversi ma ideati per una sola voce di soprano, come dire? assoluto.

Ed ecco Ruggero Leoncavallo (1857 – 1919), nei cui *Pagliacci* «i boemi» cioè i nomadi zingarelli «del ciel» danno corpo alla ballatella di Nedda: *Stridono lassù* canta il soprano che in assenza del marito tenore aspetta l'amante baritono e in effetti scatta e squilla, passeggia e abbellisce come vuole il testo (di Leoncavallo stesso, letterato di scuola carducciana). Contemporanei dei veristici *Pagliacci* sono i tardo-romantici e anzi decadenti nove *Lieder da «Des Knaben Wunderhorn»* di Gustav Mahler (1860 – 1911), ma sebbene Mahler, come direttore d'orchestra, amasse questo repertorio italiano, la diversità di temperie artistica è ancora superiore a quella geografica. Nella raccolta (la prima delle tre tratte dall'anonimo *Corno magico del fanciullo*) per voce media (mezzosoprano o baritono) e pianoforte, il secondo Lied canta «Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald» (Contento me ne andavo per un bosco verde) e il sesto *Oblösung in Sommer* (Cambio della guardia in estate); e questo sesto doveva piacere anche a Kurt Hessenberg (1908 – 1994).

Ma con l'ultimo Ottocento e il Novecento, periodo e secolo culturalmente eterogeneo e complesso quant'altro mai e purtuttavia eclettico, spregiudicato, incoercibile, insomma tanto ricco quanto diverso, ecco riprender quota la simpatia della musica per il canto degli uccelli, proprio mentre Giovanni Pascoli cimentava la sua grande passione tra fervore naturalistico e gravidanza simbolica dettando versi memorabili. Dunque Enrique Granados (1867 – 1916) inserì *Quejas, o la maja y el ruiseñor* nelle pianistiche *Goyescas*, Maurice Ravel (1875 – 1937) fece altrettanto con *Oiseaux tristes* nei pianistici *Miroirs*, anche un futuro atonal-dodecafonico come Alban Berg (1885 – 1935) si dilettò ventenne con il solito *Nachtigall*. Ma alle porte stava Igor Stravinskij (1882 – 1971), lesto artefice del balletto *L'oiseau de feu* e di un *Rossignol* prima opera (dall'acutissima scrittura sopranile) e poi poema sinfonico. Né taceva Ottorino Respighi (1879 – 1936), che dalla natia Bologna era passato alla Città Eterna per dipingervi fontane, pini e feste di Roma e d'orchestra ma anche degli *Uccelli*, questi tematicamente sussunti da antichi cembalisti secondo la più bell'acqua neoclassica.

Qualcosa, nella fattispecie, disse anche Darius Milhaud (1892 – 1974), con *Le rossignol* e *La tourterelle* dai *Quatre poèmes de Léo Latil*, mentre nella stessa Francia affilava i suoi nobilissimi strumenti Olivier Messiaen (1908 – 1992), che al Conservatorio di Parigi ebbe nel 1947 la prima e inaudita cattedra di “analisi musicale, estetica e ritmo” e nel '55 anche quella di filosofia della musica. Ammirato e premiato e onorato ovunque, capace di nostalgie fiamminghe come di conquiste novecentesche, sospeso fra una concezione mistica e spirituale dell'arte e un'insistente, addirittura fisica sensibilità per il canto degli uccelli, il grande maestro ha composto soprattutto per orchestra, per voce e orchestra, per pianoforte, per organo, e in minor misura per la camera, il teatro e l'elettronica. Fra le opere particolarmente significative e ben canore d'uccelli ecco *Oiseaux exotiques* per pianoforte, 11 fiati e percussioni, a proposito di ben 47 specie del mondo intero; *Petites esquisses des oiseaux* per pianoforte, donde *Le rouge-gorge*, *Le merle blanc*, *L'alouette des champs*; *Catalogue des oiseaux* per pianoforte, donde *Le merle bleu*; *Le merle noir* per flauto e pianoforte; *l'Abîme des oiseaux* per clarinetto solo; infine lo straordinario *Saint-François d'Assise*, “scene francescane” in tre atti su libretto proprio che, unico apporto al teatro per qualcosa come 120 strumentisti, chiamano in causa il



poverello di Cimabue, Giotto e Grünewald, ma non possono non incentrarsi sulla scena magnifica della predica agli uccelli.

Non è finita, per fortuna. Se Franco Donatoni (1927 – 2000) compone *Nidi* per ottavino nel 1979, pochi anni dopo il giovane Giuliano Ghirardi (1965) omaggia il maestro che compie sessant'anni con *L'usignolo non sa che ti consola*, ancora per ottavino; in questo 1987 Sylvano Bussotti (1931) si trova a elaborare un arduo *Concerto a l'Aquila* per pianoforte e nove strumenti che, cominciato l'anno prima e da terminarsi nell'89, comprende dieci movimenti per 24 uccelli, da *Culbianco e capinera* ad *Aquila imperiale* mediante fra l'altro *Allodola*, *Topino* e parecchio altro di evidente gusto pascoliano (tranne la fine, certo).