

Temi e problemi dell'Antropocene nell'ottica della musica moderna e contemporanea: un'interpretazione strumentale e testuale da Debussy ai giorni nostri

Federico Volpe

Université du Québec à Montréal

volpe.federico@courrier.uqam.ca

Abstract

The aim of this paper is to examine the role of nature in musical compositions from the beginning of the 20th to the beginning of the 21st century. This contribution draws inspiration from the numerous studies that, over the last years, have associated research on the Anthropocene to the field of semiotic. In this perspective, man is seen not only as a victim of disasters related to natural hazards, but also as being responsible for them (starting from the second industrial revolution). This paper deals with these themes from a musical point of view. First, we will see how natural elements are included and described in the compositions of Claude Debussy, chosen among other composers belonging to the second industrial revolution or the period immediately after, and we will analyse his *Préludes*, where nature is still pure and uncontaminated. After that, we will move to the more recent decades and analyse four songs: *Il ragazzo della via Gluck*, by Adriano Celentano; *Eppure soffia*, by Pierangelo Bertoli; *Earth Song*, by Michael Jackson; *La vita vale*, by Lorenzo Jovanotti. Just a few songs, selected to demonstrate how music can raise awareness about the themes of pollution and disasters, the main issues debated about the Anthropocene era.

Keywords: Anthropocene, modern music, contemporary music, nature, pollution

0. Introduzione

Il presente articolo vuole fornire alcuni spunti di riflessione sul modo in cui, dall'inizio del secolo scorso fino ai primi anni di questo secolo, la musica, tanto a livello strumentale quanto a livello vocale e testuale, abbia rappresentato la natura e si sia impegnata per comunicare l'importanza di preservarla, concentrandosi sui temi e i problemi che caratterizzano l'epoca in cui oggi viviamo: il cosiddetto "Antropocene". Da quando questo termine ha acquisito notorietà, a partire dal 2000, grazie al premio Nobel per la chimica Paul Crutzen, dopo essere stato coniato negli anni Ottanta dal biologo Eugene Stoermer, esso si è diffuso rapidamente ed ha ricoperto spesso un ruolo di primo piano in numerosi dibattiti accademici, permeando soprattutto i diversi ambiti delle scienze sociali. La polisemia del concetto di Antropocene che si è di conseguenza affermata, sebbene in alcuni casi possa creare dei malintesi, ha rivelato il vantaggio di poter analizzare tale concetto in una pluralità di ottiche, sulla base di numerose discipline e da una gamma assai vasta di punti di vista (MOORE 2017). Nel corso degli anni, infatti, il discorso sull'Antropocene ha investito i campi della politica, dell'economia, della sociologia, sebbene rimangano ancora preponderanti, quali discipline da esso inscindibili, la geografia e la geoetica, che si fondano sul tema centrale del rapporto fra l'uomo e la natura (PEPPOLONI 2011).

L'ingerenza sempre maggiore delle azioni dell'uomo sull'ambiente che lo circonda ha conosciuto un'accelerazione notevole, come si sa, a partire dalla fine del XIX secolo. Le innovazioni nel campo della metallurgia, della siderurgia, dei mezzi di comunicazione e di trasporto, nonché dell'agricoltura e di molti altri ambiti, ovvero tutte le innovazioni che rientrano nel fenomeno conosciuto come "Seconda rivoluzione industriale" (ROMANELLI 2011) e che, coincidendo con il periodo dell'Imperialismo coloniale, hanno contribuito anche a creare ed evidenziare sempre più le differenze tra nord e sud del mondo (BAYLY 2007), rappresentano solo l'inizio di un processo di ascesa tecnologica che ha investito gran parte del mondo e che, di fatto, non è ancora terminato. Ebbene, il

progresso e la tecnica hanno voluto che l'uomo traesse buona parte delle risorse di cui aveva bisogno dalla natura e questo ha avuto, com'è noto, un impatto notevole sulla salute dell'ambiente e ha comportato serie trasformazioni – certamente non del tutto previste – da numerosi punti di vista (dalla morfologia del territorio ai cambiamenti climatici, all'inquinamento).

Per tornare alla nostra riflessione circa l'elevato numero di ambiti di ricerca che il discorso sull'Antropocene ha interessato, uno dei più recenti è quello della semiotica, con particolare riferimento alle teorie di uno dei massimi esponenti di questa disciplina: Charles Sanders Peirce. Quest'ultimo ha definito il segno come costituito da tre elementi: il segno in senso stretto (o *representamen*), l'oggetto e l'interpretante. Volendo mettere in relazione questi tre elementi attraverso una figura geometrica, essi costituiscono il cosiddetto “triangolo semiotico” o, più specificamente, “segnico”, in quanto mette in luce l'essenza triadica, appunto, del segno (PEIRCE 1958; DE PASCALE, DATTILO 2021: 648-649). A questo triangolo e agli elementi che Peirce ha posto ai suoi vertici, in seguito, gli studiosi di scienze della Terra hanno associato il rapporto fra la geologia/geografia, la malattia del pianeta e la società. Questi tre elementi sono legati tra loro da una relazione causale: i danni all'uomo e alla società «sono indice della malattia del pianeta, [...] ma anche la malattia del pianeta è indice dell'impatto negativo della società» (DE PASCALE, DATTILO 2015: 94-95). Questo modo di pensare permette non solo di vedere le catastrofi naturali, che arrecano indubbiamente dei danni ad alcune società, come dimostrazioni di uno stato di malessere e di cattiva salute (“malattia”, appunto) del pianeta, ma anche di riflettere sul fatto che una determinata società possa avere essa stessa un impatto negativo sulle condizioni della Terra (DE PASCALE, DATTILO 2019: 31). Proprio da questa riflessione prende spunto lo studio che qui s'intende illustrare. Nelle prossime pagine, il rapporto fra l'uomo e la natura, dal punto di vista dell'impatto che la società umana degli ultimi cent'anni ha avuto sull'ambiente, sarà osservato in un'ottica musicale. Il tema della natura, infatti, è sempre stato presente nel corso della storia della musica colta, basti pensare ad alcuni esempi assai noti, quali le *Stagioni* di Antonio Vivaldi (1725), la sinfonia *Pastorale* di Ludwig van Beethoven (1808) o i *Préludes* di Claude Debussy (1910-1913). Nel corso del XX secolo, però, man mano che l'uomo ha acquisito consapevolezza circa il pericolo che le proprie azioni potevano rappresentare per la natura, la musica ha iniziato, in alcuni casi, ad assumere un ruolo “impegnato”, ergendosi a mezzo di comunicazione volto a sensibilizzare il pubblico nei confronti di temi quali l'inquinamento, i cambiamenti climatici e, in generale, le catastrofi naturali dovute all'azione imponderata dell'uomo.

Dunque, quello che si cercherà di fare è un breve percorso nella musica del XX secolo volto a comprendere principalmente due aspetti: da un lato, come la natura sia presente in modo ancora “incontaminato” in uno degli autori del periodo moderno della musica colta, Claude Debussy, scelto da chi scrive a titolo di puro esempio per la presenza notevole di elementi naturali all'interno delle sue composizioni e per la sua appartenenza al periodo musicale pressoché contemporaneo alla Seconda rivoluzione industriale; dall'altro lato, come la musica contemporanea propriamente detta, ovvero quella composta dalla Seconda guerra mondiale in poi, caratterizzata dai nuovi generi come il rock o il pop (e noi partiremo, in particolare, dagli anni Sessanta), abbia contribuito a quella sorta di campagna di sensibilizzazione, alla quale si accennava sopra, nei confronti della “salute” del pianeta.

1. Gli elementi naturali nella musica di primo Novecento: il caso dei *Préludes* di Debussy

Come si è detto, nel periodo della Seconda rivoluzione industriale e in quello immediatamente successivo, la natura è presente nella musica in una forma ancora incontaminata, gli elementi naturali compaiono nelle composizioni musicali ancora puri e non alterati dall'azione dell'uomo. Gli esempi che si potrebbero fornire sono numerosi, ma ci si vuole limitare, in questa sede, ad analizzare una sola opera in particolare, i *Préludes* di Claude Debussy, in cui gli elementi naturali sono vari ed è

interessante osservare come siano messi in musica, prima di arrivare ad analizzare la musica contemporanea, esplicitamente impegnata nella lotta all'inquinamento.

I *Préludes* sono un'opera per pianoforte divisa in due volumi, composti fra il 1909 e il 1913. Si tratta di un lavoro di particolare rilevanza per l'evoluzione stilistica del compositore, in quanto determina la crisi del concetto di Impressionismo, al quale Debussy è stato spesso associato. Fra gli elementi che dimostrano questo superamento vi è la collocazione dei titoli dei vari preludi, posti non all'inizio, bensì alla fine di ogni brano, tra parentesi e preceduti da tre puntini di sospensione. Questo non significa, chiaramente, che non ci sia alcuna associazione fra il titolo e la composizione – come ora si vedrà –, ma che l'autore non vuole influenzare l'esecutore nell'interpretazione del brano e che vuole superare la semplice e oggettiva “descrizione” attraverso la musica, avviandosi così verso l'astrattismo (RATTALINO 1992).

Uno degli elementi naturali di particolare interesse che emergono dai *Préludes* di Debussy è l'aria. Nel Libro I, in particolare, si trovano due brani che alludono in maniera quasi onomatopeica all'idea dell'ariae del vento: il n. 3 (“Le vent dans la plaine”) e il n. 7 (“Ce qu'a vu le vent d'ouest”). Il n. 3, che è introdotto dalle indicazioni *animé* e *aussi légèrement que possible*, presenta una melodia che si sviluppa per lo più nel registro centrale della tastiera ed è caratterizzata da acciaccature doppie e cellule di croma con doppio punto e biscroma, elementi che le conferiscono un andamento rapido e incalzante. Contemporaneamente, si sviluppa un accompagnamento di incessanti sestine di semicrome, alimentando un continuo bisbigliare di note che, eseguito pianissimo e rapidissimo, ricorda molto il fruscio del vento. Non mancano degli episodi in cui il vento gradualmente cessa, con delle serie di accordi discendenti e in rallentando, né dei momenti in cui, al contrario, sembrano spirare delle raffiche più forti, con accordi rapidi, accentati e in crescendo. Nel complesso più forte e aggressivo risulta il n. 7 dei *Préludes*, sebbene ricorrano in esso molti degli elementi presenti anche nel n. 3, quali le acciaccature doppie, i doppi punti con biscrome o i forti accordi accentati. Inoltre, in questo brano, introdotto dall'indicazione *animé et tumultueux*, insieme alle figurazioni di semicrome sono presenti numerose biscrome (per esempio negli arpeggi iniziali), quasi ad aumentare la velocità del vento.

Un altro preludio interessante, ad avviso di chi scrive, è il n. 6 (“Des pas sur la neige”). Il compositore scrive un'indicazione molto suggestiva all'inizio di questo brano: *ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé*. Come si evince da questa breve descrizione, il paesaggio naturale a cui questo brano dovrebbe alludere è quello di un paesaggio ghiacciato. La melodia è espressiva e dolorosa, come la descrive Debussy; l'accompagnamento è costituito da note evanescenti, di cellule che compaiono come macchie sonore e che si dissolvono su note legate. Neanche quaranta battute per figurarsi una natura gelata, tanto pura quanto mesta.

Note lunghe e placide, ma stavolta raggruppate in accordi maestosi, caratterizzano il n. 10 dei *Préludes* (“La cathédrale engloutie”). In questo brano, masse di acqua vengono alla mente dell'ascoltatore grazie ad una melodia che il compositore invita a rendere *profondément calme* (rilevante la scelta dell'aggettivo, che rinvia alla profondità del mare), nonché *doux et fluide*. Come si può evincere dal titolo, oltre all'elemento naturale dell'acqua questo brano contiene anche degli elementi “artificiali”, ovvero dei riferimenti alle campane e all'organo della cattedrale. Questa scelta viene operata dall'autore al fine di rendere al meglio, attraverso la musica, la narrazione della leggenda che ha ispirato la composizione di questo brano, la leggenda della città di Ys, inghiottita dal mare per le colpe dei suoi abitanti (un racconto bretone sul quale Édouard Lalo compone l'opera *Le roi d'Ys* nel 1888 e al quale, successivamente, s'ispira anche Debussy).

È importante ricordare, quando si affrontano i *Préludes*, che questa associazione, a tratti onomatopeica, che viene a crearsi fra la scrittura musicale e l'idea che essa vuole evocare non è che una delle tante espressioni del concetto di “semantica della musica”. Nonostante in precisi periodi storici, infatti, come il tardo Classicismo o il Romanticismo, la musica abbia cercato per lo più in sé stessa il proprio significato e la propria ragion d'essere, molto spesso, nel corso dei secoli, ha voluto invece esprimere dei significati extramusicali ed è servita a riprodurre immagini o idee che esulavano

dalla musica stessa. Se si pensa alle *Stagioni* di Vivaldi, per esempio si ha una perfetta dimostrazione di come la musica serva a riprodurre fedelmente ed esplicitamente alcuni elementi del mondo naturale (dagli uccelli che cinguettano al cane che abbaia, dallo scatenarsi del temporale al ritorno del cielo sereno). Ancor prima di Vivaldi, in epoca medievale, la musica rimandava a dei precisi significati extramusicali persino a livello grafico: sono noti alcuni madrigali di autori come Orlando di Lasso o Luca Marenzio nei quali per esprimere l'idea del giorno si usano delle note di maggior valore (quindi di colore bianco), per esprimere l'idea della notte si usano delle note di minor valore (quindi di colore nero), per rappresentare il concetto di cielo si compone una melodia ascendente (formata dunque da note che vanno graficamente verso l'alto), così come per esprimere degli oggetti concreti si scrivono delle note che ricordano visivamente l'oggetto stesso (ad esempio, una melodia che vuole descrivere delle perle preziose e rotonde può essere formata da una serie di semibreve, che ricordano effettivamente delle perle) (CARROZZO, CIMAGALLI 1997). Questo aspetto descrittivo, semantico e, in un certo senso, anche semiotico della musica si è evoluto nel tempo fino ad arrivare alle atmosfere semplicemente allusive e puramente simboliche delle composizioni di Debussy, ed è importante – ad avviso di chi scrive – avere consapevolezza di questo percorso storico per una reale e profonda comprensione dei *Préludes*.

Per concludere, l'ultimo brano del compositore francese a cui si vuole brevemente accennare è il preludio n. 1 del Libro II ("Brouillards"). Questo pezzo intende alludere alla nebbia e sfrutta, pertanto, la dinamica pianissimo e delle rapide terzine, quintine e sestine di biscrome, nonché ampi arpeggi di biscrome e a volte di semibiscrome. L'effetto è quello di una musica leggera, soffusa, opaca e rarefatta, proprio come l'atmosfera nebbiosa che il compositore immagina. Potrebbe forse essere lecito nutrire qualche dubbio su quale fosse la reale idea di Debussy, se rappresentare semplicemente una nebbia "naturale" o, piuttosto, i fumi delle stazioni o delle industrie che si cominciavano a respirare nelle grandi città europee a partire dalla Seconda rivoluzione industriale. È noto che quest'atmosfera è stata realmente fonte d'ispirazione per alcuni artisti, basti pensare a *La gare di Saint-Lazare* di Claude Monet (1877), in cui il pittore immortalava con lo stile impressionista la nascita della ferrovia e ritrae il fumo delle locomotive. Non sarebbe assurdo, dunque, pensare che la nebbia del preludio di Debussy possa essere in realtà un elemento artificiale, un effetto delle innovazioni tecnologiche e industriali che a quel tempo stavano investendo la società, ma questa rimane, naturalmente, soltanto un'ipotesi.

Quello che si è voluto dimostrare in questo primo, breve paragrafo è come la natura sia stata presente nella musica sin da prima che l'uomo prendesse consapevolezza dei problemi che il suo impatto su di essa poteva comportare. Fra gli anni Venti e gli anni Cinquanta del Novecento, tanto la musica colta europea quanto i nuovi linguaggi musicali che vanno affermandosi nel continente americano si dedicano al tema della natura in misura assai varia. Giusto per menzionare alcuni dei compositori più importanti, la natura è molto presente nelle opere di Igor Stravinskij (si pensi, ad esempio, a *Le rossignol*, *Renard* o *Le faune et la bergère*), ma lo è assai meno, in confronto, in quelle di Arnold Schönberg, il quale è preso per lo più dalle sue sperimentazioni dodecafoniche. Un caso particolare è rappresentato da John Cage, il quale porta all'estremo la sua teoria della musica aleatoria con la composizione "4'33", divenuta celebre perché caratterizzata dall'assenza totale di musica propriamente detta: sono soltanto i suoni dell'ambiente in cui l'esecutore si trova che, per la durata indicata dal titolo stesso, costituiscono la composizione. In questo modo, a ben vedere, la natura, intesa nel senso più generico del termine, cioè come spazio in cui l'essere umano vive e agisce, è effettivamente protagonista della composizione, ma è certo un caso di studio non del tutto adeguato all'analisi che si sta effettuando in queste pagine, che si concentra invece sulla musica in senso stretto (non solo strumentale, ma anche vocale, come tra poco si vedrà).

Per quanto riguarda i generi diversi da quello colto che si sviluppano nella prima metà del XX secolo, e che sono per lo più di matrice afroamericana, la natura non è ancora presente nelle canzoni in misura rilevante. I brani blues, ad esempio, si concentrano sui problemi delle violenze e delle discriminazioni subite dai neri da parte dei bianchi (siamo ancora lontani dal jazz maturo di *What a wonderful world*,

1967, di Louis Armstrong) (ZENNI 2012). Il primo rock, invece, dedica la sua attenzione ai problemi adolescenziali del giovane pubblico che gli si sta avvicinando: anche in questo caso, dunque, la natura e le relative problematiche si rivelano un tema raramente di primo piano (GUAITAMACCHI 2014). Pertanto, per arrivare al cuore del nostro discorso bisogna raggiungere gli anni Sessanta, anni a partire dai quali si comincia finalmente ad avere una piena o quasi consapevolezza dei temi e dei problemi relativi al rapporto fra uomo e natura ed è possibile, dunque, articolare un'analisi testuale di alcuni autori che hanno utilizzato la propria musica per veicolare dei messaggi sensibilizzanti al riguardo.

2. Gli anni Sessanta e Settanta: Adriano Celentano e Pierangelo Bertoli

Il primo cantautore di cui si vuole parlare è Adriano Celentano, il quale ha composto nel 1966 la canzone dal titolo *Il ragazzo della via Gluck*. Il testo denuncia ben due fenomeni: uno di tipo sociale, che ha caratterizzato gli scorsi decenni, ovvero quello dell'urbanizzazione, della migrazione delle persone dalle campagne alle città; l'altro di tipo ambientale, ovvero il lungo processo della trasformazione delle campagne in città. Il ragazzo protagonista della storia, «nato per caso in via Gluck, / in una casa fuori città», si trova costretto a trasferirsi nell'area urbana, e questo non lo rende felice. Il narratore replica facendogli notare che la vita di città offre delle comodità che quella di campagna non ha, pertanto dovrebbe essere contento di trasferirsi. Vale la pena di leggere l'intera strofa, che è estremamente significativa:

Questo ragazzo della via Gluck
si divertiva a giocare con me,
ma un giorno disse: «Vado in città»,
e lo diceva mentre piangeva.
Io gli domando: «Amico, non sei contento?
Vai finalmente a stare in città!
Là troverai le cose che non hai avuto qui,
potrai lavarti in casa senza andar giù nel cortile».

È interessante, ad avviso di chi scrive, osservare l'esempio che il narratore offre per dimostrare che la vita di città è più comoda di quella di campagna. Si tratta di un'azione molto semplice, potersi lavare in casa, con l'acqua corrente, senza essere costretti a recarsi presso il pozzo o la fontana. Sono versi che possono essere compresi, naturalmente, solo se s'inserisce la canzone nel contesto storico in cui è stata composta. Il boom economico e il progresso tecnologico degli anni Sessanta, che hanno costituito la prima, vera ripresa dopo la Seconda guerra mondiale, hanno migliorato le condizioni di vita delle persone non solo dal punto di vista delle opportunità di lavoro e di successo, ma anche nei piccoli gesti quotidiani, a cui noi oggi non diamo certamente più alcun peso. Il ragazzo risponde al narratore e afferma che preferisce il contatto con la natura e con il prato della campagna a quello con gli edifici della città, e la sua unica consolazione è la certezza che un giorno ritornerà nella sua casa di origine:

«Mio caro amico – disse – qui sono nato
e in questa strada ora lascio il mio cuore.
Ma come fai a non capire?
È una fortuna per voi che restate
a piedi nudi a giocare nei prati,
mentre là in centro io respiro il cemento.
Ma verrà il giorno che ritornerò ancora qui
e sentirò l'amico treno che fischia così».

Le speranze del giovane, però, vengono completamente disattese. Al suo ritorno, infatti, il ragazzo non trova nulla di quello che aveva lasciato: la campagna è stata trasformata in città, il verde non esiste più, la natura è stata distrutta per lasciare il posto alle costruzioni artificiali. Come si accennava prima, l'incredibile progresso degli anni Sessanta ha portato indubbiamente a dei danni all'ambiente, o meglio ha dato una spinta a quel processo di danneggiamento dell'ambiente di cui noi ancora oggi parliamo. Una piena e diffusa consapevolezza di questo pericolo, a quel tempo, non vi era ancora, ma qualcuno ha iniziato a porsi dei dubbi su come sarebbe finito il mondo se l'uomo avesse proseguito in quella direzione. Meritano di essere letti, a questo proposito, gli ultimi versi di Celentano:

Passano gli anni, ma otto son lunghi,
però quel ragazzo ne ha fatta di strada,
ma non si scorda la sua prima casa.
Ora coi soldi lui può comperarla.
Torna e non trova gli amici che aveva,
solo case su case catrame e cemento.
Là dove c'era l'erba ora c'è una città,
e quella casa in mezzo al verde ormai dove sarà?
Non so, non so perché continuano a costruire le case
e non lasciano l'erba, non lasciano l'erba,
non lasciano l'erba, non lasciano l'erba.
E no, se andiamo avanti così,
chissà come si farà, chissà, chissà, come si farà.

Celentano, dunque, ha lasciato un dubbio, un preoccupato sospetto – sebbene pienamente fondato – sulle prospettive future del mondo. Dieci anni dopo, Pierangelo Bertoli ha composto una canzone molto più diretta, esplicita, un attacco sferrato contro le azioni dell'uomo che, nel corso del tempo, hanno danneggiato, stanno danneggiando e continueranno certamente a danneggiare la natura. Stiamo parlando di *Eppure soffia*, una canzone del 1976 che dà il titolo ad un intero album di Bertoli. In questo brano, l'autore denuncia l'inquinamento che l'uomo sta producendo ad ogni livello dell'ambiente: le acque che stanno perdendo la loro purezza, con l'innalzamento del livello del mare che sta portando alla graduale scomparsa delle terre emerse; l'aria che si sta riempiendo di gas nocivi, con gli uccelli che spesso non riescono a sopravvivere alla respirazione di tali sostanze; la terra che, invece di essere alimentata e nutrita dalla pioggia, viene distrutta da essa perché radioattiva.

E l'acqua si riempie di schiuma, il cielo di fumi,
la chimica lebbra distrugge la vita nei fiumi.
Uccelli che volano a stento, malati di morte.
Il freddo interesse alla vita ha sbarrato le porte.
Un'isola intera ha trovato nel mare una tomba,
il falso progresso ha voluto provare una bomba.
Poi pioggia che toglie la sete alla terra che è viva,
invece le porta la morte perché è radioattiva.

Come si legge nella prima strofa qui riportata, tutti questi danni all'ambiente sembrano essere dettati da uno scarso interesse nei confronti della vita: o l'uomo non è consapevole del fatto che provocare danni all'ambiente significhi provocare danni a sé stesso, oppure ne è consapevole ma non considera importante preservare la sua stessa vita. Ma l'aspetto forse più interessante di questa canzone, come si è anticipato sopra, risiede nel fatto che lo sguardo dell'autore si rivolga tanto al passato quanto al futuro. In un primo momento, infatti, il testo contiene un riferimento alle guerre mondiali, scoppiate – a detta dell'autore – per il desiderio di denaro da parte dell'uomo. Questo ha portato all'uccisione di esseri viventi e alla distruzione del pianeta. Ma la vera preoccupazione è per il progresso che deve ancora venire: i segreti della tecnologia, che aspettano solo di essere scoperti, porteranno forse l'uomo

a conquistare l'universo. Si pensi che gli anni precedenti il 1975, in cui è stata composta questa canzone, sono gli anni in cui la NASA ha stupito il mondo con le missioni Apollo, dunque, si sono ufficialmente aperte all'uomo le porte dello spazio. Preso atto di questo successo tecnologico, Bertoli vuole indurre a riflettere sul fatto che il progresso umano farà sì che anche gli altri pianeti, il sole, le stelle e tutti gli angoli dell'universo dove l'uomo metterà piede diventeranno luoghi di guerra e di inquinamento. Una prospettiva forse fantascientifica. Forse no.

Un giorno il denaro ha scoperto la guerra mondiale,
ha dato il suo putrido segno all'istinto bestiale.
Ha ucciso, bruciato, distrutto in un triste rosario
e tutta la terra si è avvolta di un nero sudario.
E presto la chiave nascosta di nuovi segreti,
così copriranno di fango persino i pianeti.
Vorranno inquinare le stelle, la guerra tra i soli,
i crimini contro la vita li chiamano errori.

Nonostante questa prospettiva catastrofica, però, l'autore deve ammettere che qualcosa di bello, in questo mondo, c'è ancora. È il vento che soffia. Che soffia nonostante tutto. Che gioca con le foglie, con gli uccelli, con i capelli delle donne. Che «bacia i fiori, li bacia e non li coglie». Ed è quello che, in fondo, dovremmo fare anche noi, ovvero apprezzare e curare la natura, senza distruggerla per il nostro interesse. E dobbiamo fare questo proprio nel nostro interesse.

3. Gli anni Novanta e Duemila: Michael Jackson e Lorenzo Jovanotti

Preme a chi scrive specificare che le canzoni che si stanno analizzando nel corso di queste pagine rappresentano, naturalmente, solo dei campioni. L'elenco di canzoni a tema ambientale sono moltissime e sarebbe impossibile analizzarle o anche solo menzionarle tutte. Quelle di cui ci si sta occupando sono soltanto degli esempi, dunque, scelti fra i tanti che si sarebbero potuti offrire.

Per arrivare alla fine del XX secolo, il cantante che si vuole proporre è Michael Jackson, il quale, nel 1995, ha scritto *Earth Song*. All'autore vengono in mente varie immagini, elementi sparsi, apparentemente non collegati fra loro. Iniziando i primi versi della canzone con la locuzione interrogativa *what about*, egli si domanda cosa si possa dire dell'alba, della pioggia, persino dei campi di sterminio. Chiede al suo interlocutore immaginario se abbia notato tutto il sangue che l'uomo ha versato, se abbia notato che ora la Terra piange. «Cosa abbiamo fatto al mondo?», si chiede, prima di pensare all'assenza di pace nel mondo e ai suoi sogni infranti. Michael Jackson pensa ai mari, ai cieli inquinati che «stanno crollando» e che non permettono neanche di respirare. Viene preso in ballo, quindi, il valore stesso della natura, in quanto l'uomo ha annientato gli animali e perso la loro fiducia, ha devastato i mari e bruciato i boschi. Dopo un altro riferimento alla guerra, infine, il cantante rivolge un pensiero alla morte, certamente consapevole del fatto che tutti questi danni che l'uomo sta provocando al pianeta solo ad essa possano portare. E al pensiero della morte, la domanda finale che Jackson si pone è molto provocatoria: «Non ce ne frega niente?». Si riportano di seguito le strofe più significative della canzone:

What about sunrise?
What about rain?
What about all the things
That you said we were to gain?
What about killing fields?
Is there a time?
What about nature's worth?
It's our planet's womb.

What about all the things
That you said were yours and mine?
Did you ever stop to notice
all the blood we've shed before?
Did you ever stop to notice
this crying Earth, these weeping shores? [...]
What about crying whales?
We're ravaging the seas.

What about animals?
We've turned kingdoms to dust.
What about elephants?
Have we lost thier trust?

What about forest trails,
burnt despite our pleas? [...]
What about death again?
Do we give a damn?

Se si varca la soglia del millennio si trova un'altra canzone, che, per il carattere esplicito del suo messaggio si avvicina molto a quella di Bertoli. Si tratta de *La vita vale* di Lorenzo Cherubini "Jovanotti", scritta nel 2002. Particolarmente significativa, la canzone menziona i consumi troppo alti che caratterizzano la nostra società e i danni all'ambiente che essi comportano, nonché i problemi relativi alla guerra e alla povertà, fino allo sfruttamento dei bambini. L'autore riflette, in seguito, sul fatto che il progresso e la tecnologia abbiano offerto numerose opportunità all'uomo, così come lo sviluppo del commercio ha rappresentato, in qualche modo, una sorta di conquista della libertà. Tutto ciò, però, non deve intaccare la garanzia dei diritti e della dignità delle persone né il rispetto della diversità e dell'ambiente.

Un passaggio molto interessante che si può trovare all'interno della canzone è rappresentato dall'apostrofe ai potenti della Terra. Jovanotti si rivolge ai governanti, a coloro che possiedono e, soprattutto, gestiscono il denaro: li considera persone che tengono per sé i beni e che vivono in condizioni ottimali, lasciando la gente comune in uno stato di vita mediocre; li considera persone che, per avere il proprio giardino di casa curato e rigoglioso, distruggono e inquinano i prati e le acque comuni. Ebbene, l'autore afferma che bisogna convincere i governanti che «la vita vale» e che è necessario un cambio di rotta se si vuole preservarla. È interessante, da ultimo, notare il modo in cui il cantante contrappone sé stesso a coloro che ha idealmente interpellato. Secondo lui, infatti, se loro ascoltassero questa canzone penserebbero «chi [...] è questo fesso?». È un passaggio particolare, in quanto sottolinea l'insignificanza che l'autore è consapevole di rivestire nei confronti dei potenti a cui si rivolge; allo stesso tempo, però, si potrebbe vedere in questa considerazione la volontà di farsi portavoce della popolazione intera, in quanto sono milioni le persone al mondo che, come lui, si considerano irrilevanti e che, come lui, sperano in azioni concrete da parte delle classi dirigenti. E l'autore conclude proprio invitando tutti a coalizzarsi, a riunirsi per ottenere qualcosa, a lottare per i diritti dell'uomo e della natura. Meriterebbe davvero di essere letta (e ascoltata) tutta questa canzone, ma se ne riportano qui di seguito solo i versi finali:

Vi prego, signori che state a sentire,
voi che avete il denaro, voi che avete il potere,
voi che avete l'accesso, che guidate il progresso,
voi che state pensando "chi cazzo è questo fesso?",
che fabbricate e vendete prodotti scaduti,
che i vostri figli li mandate nei migliori istituti,
che inquinare le anime, le strade, le acque ed i prati
e i vostri giardini sono tutti curati.
Certe volte io mi sento male,
ma le speranze non si sono spente.
Allora forza, venite gente!
Noi dobbiamo convincerli che la vita vale,
una vita soltanto più di una multinazionale.
Noi dobbiamo convincerli che la strada buona
è il rispetto totale dei diritti di una persona.

4. Conclusioni

Decidiamo di limitare a questi quattro, ma significativi brani il nostro excursus. Ribadendo ancora una volta che si è trattato di una scelta di campioni e che la lista avrebbe potuto essere molto più lunga, si vogliono effettuare alcune considerazioni conclusive. In primo luogo, va osservato come la

natura abbia sempre, in ogni periodo storico, trovato uno spazio più o meno rilevante all'interno della produzione musicale. Questo perché il dibattito sulla natura e, più nello specifico, sul rapporto tra la natura e l'uomo è sempre stato fra i temi centrali della riflessione filosofica dell'uomo stesso ed è, pertanto, normale che esso si rifletta anche nella produzione artistica (non solo musicale, ma anche letteraria e delle arti figurative). Va rilevato, inoltre, che nel corso della storia la natura è stata concepita dall'uomo nella doppia veste di entità piacevole, accogliente e idilliaca e, allo stesso tempo, fonte di pericolo, minaccia e distruzione (cfr. VOLPE 2021). Anche se gli studi attorno a questo tema e, in generale, attorno ai problemi dell'Antropocene si sono sviluppati ulteriormente dopo l'esperienza della pandemia di Covid-19 che l'uomo ha vissuto negli ultimi anni, le pagine che si sono appena lette dimostrano che anche nei decenni scorsi il rapporto fra l'uomo e la natura è stato al centro di accesi dibattiti e che spesso la musica se ne è fatta portavoce. La capacità della musica di veicolare messaggi in maniera semplice, di raggiungere un pubblico vasto, nonché – in molti casi – di essere memorizzata facilmente, fa sì che spesso essa ricopra il ruolo “sensibilizzatore” cui si è accennato all'inizio. Molta strada verso la messa in atto di azioni concrete per la salvaguardia dell'ambiente, senza dubbio, è già stata percorsa, ma se la consapevolezza dell'uomo circa l'importanza di preservare la natura, con i suoi ambienti, i suoi ecosistemi e le sue diversità, può essere ancora maggiore, la musica è certamente in grado di dare il proprio contributo.

Bibliografia

BAYLY, Christopher A. (2007), *La nascita del mondo moderno (1780-1914)*, Torino, Einaudi.

CARROZZO, Mario; CIMAGALLI, Cristina (1997), *Storia della musica occidentale*, 1, Roma, Armando.

DE PASCALE, Francesco; DATTILO, Valeria (2015), «La semiosi dell'Antropocene. Riflessioni tra geoetica e semiotica a partire dal triangolo di Peirce» in *Filosofi(e)Semiotiche*, 2, 1, pp. 90-98.

DE PASCALE, Francesco; DATTILO, Valeria (2019), «La sémiosis de l'Anthropocène: pour une réinterprétation de la relation entre l'homme et la nature par le biais de la géoéthique» in *Rivista Geografica Italiana*, 2, pp. 23-40.

DE PASCALE, Francesco; DATTILO, Valeria (2021), «The Geoethical Semiosis of the Anthropocene: The Peircean Triad for a Reconceptualization of the Relationship between Human Beings and Environment» in *Annals of the American Association of Geographers*, 111, 3, pp. 647-654.

GUAITAMACCHI, Ezio (2014), *La storia del rock*, Milano, Hoepli.

MOORE, Jason W. (2017), introduzione e cura di Barbero Alessandro e Leonardi Emanuele, *Antropocene o Capitalocene? Scenari di ecologia-mondo nell'era della crisi planetaria*, Verona, Ombre Corte.

PEIRCE, Charles S. (1958), a cura di Hartshorne Charles (voll. 1-6) e Weiss Paul (voll. 7-8) *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Cambridge (MA), Harvard University Press.

PEPPOLONI, Silvia (2011), «Che cosa significa “Geoetica”? Dentro le parole, il senso dell'attività del geologo» in *Geoitalia*, 34, pp. 12-13.

RATTALINO, Piero (2 dicembre 1992), *Programma di sala*, Roma, Accademia di Santa Cecilia.

ROMANELLI, Raffaele (2011), Ottocento. Lezioni di storia contemporanea, Bologna, Il Mulino.

VOLPE, Federico (2021), «Idyll and threat. Man-nature relationship in the history of music, art and literature» in TRAVIS, Charles; VALENTINO, Vittorio (2021), a cura di, Narratives in the Anthropocene Era, Lago (CS), Il Sileno, pp. 107-121.

ZENNI, Stefano (2012), Storia del jazz. Una prospettiva globale, Tarquinia, Stampa Alternativa.