

La Maddalena di Frescobaldi e le rotte del Mediterraneo*

* Una versione precedente di questo articolo è stata pubblicata sulla rivista *Inter-American Music Review*, Festschrift issue in honor of Ismael Fernández de la Cuesta, Robert Stevenson, ed., 17.1-2, (Winter 2007): 135-44, con il titolo “Mediterranean Trade Routes and Music of the Early Seventeenth Century”. Le curatrici ringraziano Tommaso Rossi e Mark Weir per la collaborazione nella revisione di questa traduzione.

¹ Fernand Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, trad. di Carlo Pischetta (Torino: Einaudi, 2002).

Fernand Braudel scrisse la sua opera magistrale *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II* durante la Seconda guerra mondiale. Un'impresa formidabile: nella migliore delle ipotesi il lettore si ritiene soddisfatto se riesce ad aprirsi anche solo un varco in questo sterminato lavoro.¹ Ma, superato l'interrogativo iniziale “Come avrà fatto?”, diventa chiaro che Braudel ‘non poteva non farlo’: era il suo modo di immaginare un mondo che potesse riconoscere una storia comune e le sue profonde interconnessioni. Leggere Braudel oggi, in un'epoca in cui le organizzazioni internazionali nate dopo la guerra a garanzia della cooperazione minacciano, ancora una volta, di spaccarsi sulle solite, vecchie linee di faglia – le continue lacerazioni nei Balcani costantemente ricucite, gli antagonismi tra Cristianità e Islam, il problema di assicurare una patria agli ebrei troppe volte esiliati, la Spagna con le sue conquiste e riconquiste, la destabilizzante imprevedibilità economica delle Americhe – significa essere colpiti dalla sua visione delle cose e da una sensazione di opportunità mancate.

Nel dopoguerra i musicologi non prestarono molta attenzione a Braudel. La musicologia americana, disciplina di matrice tedesca che aveva a lungo privilegiato il repertorio tedesco, cercava di rimanere aggrappata al proprio canone, pur essendo in dissidio con le proprie origini. La maggior parte degli storici della musica si concentrava su ricerche che evitavano qualsiasi questione ideologica potenzialmente spinosa. Tra i grandi risultati dei decenni successivi alla guerra ci furono la produzione di edizioni critiche e inventari di archivi, la datazione scientifica di spartiti autografi e lo sviluppo di metodi analitici obiettivi che escludevano tutto ciò che era al di fuori della ‘musica in sé’. Come ha sostenuto Joseph Kerman nel suo *Contemplating Music* – libro teso a spiegare l'orientamento positivista della disciplina e la conseguente stagnazione intellettuale – tali imprese presumevano, in partenza, la grandezza dei loro oggetti di studio, ovviando così alla necessità di porre continuamente la questione del valore.²

² Joseph Kerman, *Contemplating Music: Challenges to Musicology* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985).

La cosiddetta Nuova Musicologia, che prese il via dall'analisi di Kerman, è stata spesso accusata di essere una reazione da parte di coloro che volevano imporre il loro interesse per i soggetti femminili o *queer*, o della musica pop, su un canone mai contestato in precedenza. Va segnalato, comunque, che i confini tracciati da questo canone escludevano anche la musica colta dell'Europa dell'Est, di Inghilterra, Francia, Spagna e Americhe. Solo pochi studiosi e per lo più marginalizzati – primo fra tutti il mio collega Robert Stevenson, Professore Emerito presso l'Università della

California, Los Angeles (UCLA) – si sono presi la briga di esaminare la musica prodotta dalla Spagna del Secolo d'oro e dalle colonie del Nuovo Mondo di Filippo II e organizzano piccoli incontri serali per gli appassionati a margine dei congressi della American Musicological Society, mentre le sessioni dedicate ai grandi Maestri e agli argomenti alla moda raccolgono uditori così vasti da riempire interi saloni da ballo.³ Le questioni inerenti la musica sono forse cambiate, ma non abbastanza da suscitare interesse per il mondo iberico.

E qui devo confessare anch'io le mie responsabilità: se si esclude un recente saggio sulla ciaccona – argomento che mi ha spinto a riconoscere i meriti sia della Spagna che delle colonie per poi tornare al rifugio sicuro di Venezia, Versailles e Johann Sebastian Bach – ho trascurato il Mediterraneo di Braudel quanto il più ottuso dei teorici della musica.⁴ Forse non sono ancora pronta per un debutto da ispanista, anche se negli ultimi due anni ho imparato lo spagnolo abbastanza bene da poter leggere qualche romanzo o fare le vacanze sulla costa della Catalogna. E inoltre, le incisioni superbamente sensuali dell'Hesperion XX Ensemble di Jordi Savall mi seducono sempre più, trascinandomi verso quei repertori insoliti.

Il mio punto di partenza è, dunque, la provocatoria (e, come al solito, magistralmente formulata) affermazione di Braudel riguardante le influenze reciproche:

Per un bagaglio riconosciuto, mille ci sfuggono; mancano indirizzi ed etichette, talora il contenuto, talaltra l'imballaggio Immagineremo che il misticismo spagnolo del secolo XVI sia derivato dal sufismo musulmano, attraverso legami ipotetici o attraverso il confuso pensiero di Raimondo Lullo? Diremo che la rima in Occidente derivò da poeti musulmani di Spagna o che le *chansons de geste* (cosa del resto probabile) abbiano derivato molti elementi dall'Islam? Diffidiamo di coloro che riconoscono troppo bene i bagagli (per esempio, i bagagli arabi dei trovatori, in Francia), o di coloro che per reazione negano tutti gli influssi d'una civiltà su un'altra, mentre in Mediterraneo si scambia ogni cosa: gli uomini, i pensieri, le arti di vivere, le credenze, i modi di amare.⁵

Negli aeroporti, oggi, ci viene chiesto di confermare che nessuno sconosciuto abbia interferito col nostro bagaglio; dopo gli attentati dell'11 settembre in questa domanda risuona, inevitabilmente, l'ansia che un oggetto di origine 'araba' possa essersi infilato in valigia. Ma, come ha spiegato Maria Rosa Menocal, il sospetto di un'intromissione araba nel nostro bagaglio culturale non è iniziata con l'11 settembre né con la Seconda Guerra Mondiale di Braudel: è infatti già presente nel tentativo trecentesco di Petrarca di tracciare una linea di discendenza diretta che dalle culture dell'antichità greca e romana giunga fino alla poesia in volgare dei suoi tempi.⁶ Se Braudel ha avuto qualche difficoltà a riconoscere i "bagagli arabi dei trovatori in Francia", Menocal fornisce la prova inequivocabile che la lirica d'amore dello stesso Petrarca discende delle corti moresche.

³ In aggiunta alla sterminata bibliografia di Robert Stevenson, cfr. Louise K. Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1993). La mia collega Elisabeth Le Guin al momento si occupa di *tonadilla*, un genere di teatro musicale molto popolare a Madrid nel diciottesimo secolo.

⁴ Si veda il mio "Cycles of Repetition: Chacona, Ciaccona, Chaconne, and THE Chaconne", in Lorna Clymer, ed., *Ritual, Routine, and Regime: Institutions of Repetition*, (Toronto: University of Toronto Press, 2007), 21-45.

⁵ Fernand Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo*, 804-805.

⁶ Maria Rosa Menocal, *Shard of Love: Exile and the Origins of the Lyric* (Durham and London: Duke University Press, 1994), 1-54.

Cosa che il poeta fiorentino sicuramente sospettava: da qui il tono apologetico della sua ricostruzione genealogica. Petrarca si è dato infatti un gran da fare per alterare tutte le etichette d'identificazione del bagaglio culturale che aveva ereditato. Il Rinascimento italiano, che è al centro della narrativa della storia culturale che noi perpetuiamo, aveva tentato fin dall'inizio di negare il suo debito con l'alterità razziale che aveva non soltanto abitato parte dell'Europa occidentale, influenzando l'ascesa della poesia lirica in tutto il continente, ma aveva anche preservato gli stessi testi greci su cui Petrarca intendeva costruire il suo edificio culturale.

⁷ Girolamo Frescobaldi, "Maddalena alla croce", in *Primo Libro d'Arie Musicali per Cantarsi* (Florence: Giovanni Batista Landini, 1630), 15-16.

Mi concentrerò ora sull'analisi di un sonetto spirituale, *Maddalena alla croce*, pubblicato a Firenze nel 1630 da Girolamo Frescobaldi (di cui includo lo spartito completo alla fine del saggio).⁷ Propongo di eseguire una lettura braudeliana di questo testo così denso, che lo collochi al punto di confluenza delle molteplici rotte commerciali del Mediterraneo, attraverso le numerose etichette d'identificazione a lungo ignorate ma ancora abbastanza leggibili.

La mia prima prova è lo strumento che Frescobaldi designa per l'accompagnamento di questa composizione: la tiorba o liuto basso, che deriva dall'arabo *ud* (da cui 'liuto'). Si ha notizia dei primi suonatori di *ud* che si recarono alle corti dell'Andalusia già nel nono secolo, quando lo strumento mise velocemente radici in questo nuovo contesto. Esistono dipinti del tredicesimo secolo che raffigurano cristiani spagnoli che lo suonano, e nel quattordicesimo secolo il liuto si era diffuso in tutta l'Europa settentrionale. I liutai più celebri formarono delle corporazioni in Germania, sebbene molti dovettero fuggire durante la Rivolta dei contadini del 1525 e fondarono nuove botteghe a Venezia, dove riuscivano a trovare legni esotici e musicisti provenienti dalla Turchia e non solo; tutto ciò comportò ulteriori perfezionamenti. Le prime apparizioni del modello più grande, il liuto basso, risalgono alle feste fiorentine dei Medici dell'ultimo ventennio del sedicesimo secolo, che figurano in modo rilevante nella storia degli esordi della monodia e dell'opera. In sintesi, per ripercorrere la storia di tale strumento musicale è necessaria una versione concentrata della mappa di Braudel: contatti plurimi con il mondo arabo, diffusione nell'Europa meridionale attraverso le corti aristocratiche, migrazione transalpina, colonie di rifugiati raggruppati in una Venezia cosmopolita, l'ostentazione del potere da parte dei Medici che stavano formando alleanze tra la loro famiglia di banchieri e i reali di Francia.

Veniamo ora al testo poetico: un sonetto (e ricordo l'impatto delle rime arabe sulle *formes fixes* dei trovatori!) che intende rappresentare Maria Maddalena accanto alla croce. Nella seconda quartina, il poeta rende i segni del dolore di Maria con un tessuto di immagini ispirate a Marino, ma declinate in modo particolare: egli paragona le sue trecce d'oro scompigliate ai metalli preziosi importati attraverso l'Atlantico, le sue lacrime alle perle

trasportate dall'India. Proprio come le fastose cappelle laterali della cattedrale costruita a Granada dai Re Cattolicissimi in seguito alle riuscite epurazioni etniche della Penisola iberica e a celebrazione delle enormi quantità di oro e argento che si riversavano dalle colonie, questa descrizione trasforma Maria in un'icona che promuove, quasi involontariamente, la disponibilità di beni di lusso trasportati con le navi sia dall'Oriente che dall'Occidente; se il nostro poeta avesse menzionato la seta, avremmo dovuto riconoscere anche l'influenza delle carovane che raggiungevano l'Estremo Oriente. Una versione più attuale paragonerebbe gli occhi neri di Maria al colore dei pozzi di petrolio nel deserto iracheno.

Al piè della gran croce, in cui languiva
Vicino a morte il buon Giesù spirante,
Scapigliata così pianger s'udiva
La sua fedele addolorata amante;

E dell'umor che da begli occhi usciva,
E dell'or della chioma ondosa, errante,
Non mandò mai, da che la vita è viva,
Perle ed oro più bel l'India ò l'Atlante;

“Come far,” dicea, “lassa, o Signor mio,
Puoi senza me quest' ultima partita?
Come, morendo tu, viver poss' io?”

Che se morir pur vuoi, l'anima unita
Ho teco (il sai, mio Redentor, mio Dio),
Però teco aver deggio e morte, e vita.”

Non tenterò di presentare lo stile musicale di Frescobaldi come qualcosa di diverso dalla confluenza tra una pratica armonica manieristica acquisita durante l'apprendistato alla corte di Ferrara – luogo in cui maggiormente si concentrava la sperimentazione musicale alla fine del sedicesimo secolo – e la monodia drammatica che aveva avuto un successo travolgente nel mondo sin dal debutto a Firenze quarant'anni prima. Gli effetti sonori prodotti dalla nuova modalità derivano dall'innovatività del madrigale italiano senza altre influenze lampanti; in altre parole, una classificazione basata su elementi puramente musicali mostra quanto il sonetto di Frescobaldi sia saldamente e indiscutibilmente radicato in Italia.

Tuttavia, l'orientamento teologico del sonetto e la sua risonanza in Frescobaldi tradiscono un'influenza molto più profonda dell'intero Mediterraneo, influenza che non si limita semplicemente alla scelta della tiorba o al riferimento casuale all'oro e alle perle. L'erotismo esplicito di questo breve testo scandalizza anche il pubblico odierno che lo ascolta per la prima volta: vediamo Maria Maddalena che, nel luogo più sacro del Cristianesimo (la crocifissione) mette in atto una fantasia di orgasmo

simultaneo con il Cristo morente. La scena di Frescobaldi si conclude con un brivido spasmodico; anche coloro che non conoscono la convenzione rinascimentale dell'allusione alla 'piccola morte', possono però comprenderne il significato. Sia la poesia lapidaria e tempestata di gemme che l'intreccio di elementi religiosi e sessuali ricordano la *Salomé* di Oscar Wilde, anche se il valore sacrilego è molto più alto. Quando Madonna (la pop-star) cercò di ricreare una sceneggiatura simile per la canzone "Like a Prayer", la Pepsi ritirò dalla circolazione la sua pubblicità da un milione di dollari nel giro di poche ore; i nostri parametri di riferimento relegano infatti sacralità e sessualità ai poli opposti dell'esperienza umana.

Tuttavia, chiunque abbia un po' di familiarità con la cultura del diciassettesimo secolo avrà notato spesso quest'unione bizzarra, un'unione che si manifesta nel sensazionalismo di Richard Crashaw, nel sadomasochismo dei sonetti sacri di John Donne, nella scultura estatica di Gian Lorenzo Bernini, nella musica di Claudio Monteverdi e Alessandro Grandi a San Marco, nelle *symphoniae sacrae* di Heinrich Schütz che, dopo un anno trascorso a Venezia, portò a Dresda questa moda contagiosa.⁸ Fu a causa di queste eccezionali violazioni del gusto che i razionalisti del diciottesimo secolo marcarono i loro predecessori con il termine peggiorativo 'barocco'. Ormai da molto tempo, però, 'barocco' si è reificato come termine tecnico: nella storia della musica si riferisce non solo all'inizio del diciassettesimo secolo ma abbraccia anche la prima metà del diciottesimo, fino alla morte di Georg Friedrich Handel – collega di Alexander Pope, di cui talvolta propose i testi agnostici nei suoi oratori. Anzi, dal momento che Handel e Bach sono di gran lunga i compositori 'barocchi' più conosciuti, la maggior parte dei musicisti presume che il termine indichi il Settecento.

In contrasto con questo dubbio uso della parola 'barocco' come innocua e insignificante etichetta temporale, Braudel sconvolge i lettori ricordando con precisione il contesto in cui si sviluppò la discussa tendenza artistica:

[Il] 'barocco' designa la civiltà del Mediterraneo cristiano: ovunque è visibile il barocco [Eso] s'appoggia simultaneamente all'enorme forza dell'Impero spirituale di Roma, all'enorme forza temporale dell'Impero spagnolo. Si tratta evidentemente di una luce nuova⁹

⁸ Per ulteriori informazioni su questo fenomeno, si veda Michel de Certeau, *Fabula mistica. La spiritualità religiosa tra XVI e XVII secolo*, trad. di R. Albertini (Milano: Il Mulino, 1987); Richard Rambuss, *Closet Devotions* (Durham: Duke University Press, 1998); Deborah Kuller Shuger, *The Renaissance Bible: Scholarship, Sacrifice, and Subjectivity* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1998).

⁹ Fernand Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo*, 876.

¹⁰ Ibid., 880.

Braudel identifica questa modalità di espressione culturale con la combattiva riaffermazione del Cattolicesimo di fronte ai suoi potenziali riformatori e con i programmi militanti dei Gesuiti – anzi, suggerisce di sostituire il termine 'barocco' con l'etichetta 'gesuitica' per indicare l'arte in questione.¹⁰ E lungi dal tentare di giustificarne gli eccessi, ne spiega gli obiettivi:

Si tratta, in realtà di un'arte che appartiene alla propaganda. ... L'arte è un mezzo potente per combattere e istruire. Un mezzo per affermare, mediante la

potenza dell'immagine, la santità immacolata della madre di Dio, il valore efficace dei santi, la realtà possente dell'eucarestia, il primato di San Pietro, un mezzo per trarre argomento dalle visioni e dalle estasi dei santi. Pazientemente esaminati, pazientemente insegnati, temi iconografici identici circolano così in tutta l'Europa. Se il Barocco forza la nota, se ha il gusto della morte, della sofferenza, dei martiri presentati con un realismo senza debolezze, se sembra abbandonarsi al pessimismo, al *desengaño* spagnolo del secolo XVII, ciò dipende dal fatto che esso vuole e deve convincere, che ricerca il particolare drammatico che colpisce e fa effetto. È un'arte ad uso dei fedeli, che si vuol convincere e trascinare, ai quali si vuol insegnare con l'azione una sorta di verismo, l'esattezza di tanti dogmi contestati: quello del Purgatorio o dell'Immacolata Concezione. Arte teatrale e consapevolmente teatrale ...¹¹

¹¹ Ibid., 881-882.

Consentitemi ora di collegare queste riflessioni a Frescobaldi. Alla teatralità del sonetto *Maddalena alla croce* non si può assolutamente sfuggire (malgrado la brevità e il modesto organico): colpisce e stordisce l'ascoltatore con le sue sorprendenti commistioni. E sebbene in questa citazione Braudel non faccia specificamente cenno alla Maddalena, fa riferimento a "un mezzo per trarre argomento dalle visioni e dalle estasi dei santi". Egli suggerisce il sufismo musulmano come possibile fonte di tali pratiche, nonostante il grande esempio per gli artisti dell'epoca di Frescobaldi sia Santa Teresa d'Avila che lodava Maria Maddalena come modello.¹²

¹² Ibid., 805.

Probabilmente discendente dei *conversos*, Santa Teresa con le sue esperienze di unione divina risvegliò l'immaginazione dei teologi della Contro-riforma che cercavano un modo per tenersi stretto ciò che restava del loro gregge. Lutero aveva criticato l'alienante mediazione del clero tra i cristiani e Dio; come reazione, questa nuova forma di cattolicesimo prometteva niente di meno che un contatto fervido e personale tra i fedeli e Cristo. Lutero, inoltre, aveva bandito le donne dal suo mondo sacro; al contrario, la Controriforma aveva proposto come esempi di potere spirituale la Beata Vergine, la santa peccatrice Maria Maddalena e tutta la costellazione di mistiche spagnole. Man mano che i culti dedicati a queste donne si diffondevano in tutta l'Europa cattolica, i compositori producevano centinaia di musiche devozionali che si proponevano di saldare esecutore e ascoltatore in queste posizioni soggettive surriscaldate. La suora milanese Chiara Margarita Cozzalani arrivò a scrivere dei duetti in cui esorta a nutrirsi delle piaghe di Cristo, a bere avidamente il latte dei seni della Vergine e celebra l'unione estatica di Maria Maddalena con il suo Amato.¹³

¹³ Si veda Robert L. Kendrick, *Celestial Sirens: Nuns and Their Music in Early Modern Milan* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1996).



Fig. 1: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Maddalena in estasi* (1606), olio su tela, collezione Croce.

All'epoca, la Controriforma non era la sola a sfruttare tematiche così sensazionalistiche. Anche i pietisti luterani si concedevano liberamente immagini violente ed erotiche, pur basando, in genere, le loro meditazioni su fonti legittimate dalle Sacre Scritture: il *Cantico dei Cantici* o il tema coniugale suggerito dalla metafora della chiesa come sposa di Cristo. Analogamente, una corrente di Giudaismo estatico esplorava modalità per stimolare l'immediatezza spirituale.¹⁴ Ma fu soltanto la Controriforma (il Barocco di Braudel) che si concesse di utilizzare l'intera gamma delle forme artistiche: scultura, pittura, architettura, teatro, poesia e musica. In Spagna un piccolo gruppo di ebrei convertiti con la forza, andando ad attingere a lontani ricordi stratificati del sufismo e non solo, fomentò una rivoluzione della spiritualità che trasformò le pratiche religiose e l'espressione estetica ad esse legata in tutta Europa: delle pietre fino allora considerate di scarto diventarono le pietre angolari dei nuovi edifici. E la *Maddalena alla croce* di Frescobaldi sta proprio al cuore di questo fenomeno.

¹⁴ Si veda Moshe Idel and Bernard McGinn, eds., *Mystical Union in Judaism, Christianity, and Islam: An Ecumenical Dialogue* (New York: Continuum, 1996); e Moshe Idel, *Kabbalah and Eros* (New Haven: Yale University Press, 2005).

Vorrei ora esaminare in maggior dettaglio la musica di Frescobaldi. Ho circoscritto l'universo culturale da cui questi testi derivano il loro significato, ma concedere al compositore la libertà di esplorare immagini erotiche non determina, in alcun modo, la scelta delle tonalità e dei gesti. Come ho già detto, Frescobaldi ha sviluppato le sue abilità artistiche a Ferrara con i compositori all'avanguardia, ampliando i loro esperimenti con armonie cromatiche e discontinuità radicali sia nella musica vocale che strumentale. Come Gesualdo, che pure affinò le sue capacità a Ferrara, Frescobaldi ha prodotto un gran numero di brani che a noi oggi sembrano poco più che degli enigmi. Nel tentativo di dissuadermi dal prendere sul serio questa musica in quanto 'musica', uno dei miei insegnanti mi disse: "Per loro non aveva alcuna importanza l'inizio, la fine o la cadenza. Si limitavano a musicare i testi e basta".

¹⁵ La mia analisi si rifà a teorici del sedicesimo secolo come Gioseffo Zarlino, che vengono rielaborati e distorti attraverso il Manierismo. Si veda il mio *Modal Subjectivities: Self-Fashioning in the Italian Madrigal* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2004). In *Desire and Pleasure in Seventeenth-Century Music* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, in corso di pubblicazione) tratto in maggior dettaglio sia dell'erotismo sacro sia della grammatica musicale del diciassettesimo secolo.

Il sonetto di Frescobaldi è composto da appena 47 battute, ma nonostante la brevità egli riesce a passare attraverso non meno di 11 tonalità implicite, mentre i pezzi di Bach, ben più lunghi, ne presentano soltanto 3 o 4. Come nelle toccate, Frescobaldi crea qui una qualità febbrile che procede nervosamente, a salti, con la sola sensibile come guida; ma poi, il più delle volte, non riesce a risolversi secondo questa nota sensibile. Tuttavia, le potenti implicazioni sintattiche della sensibile che si approssima a concludere sulla sua tonica forniscono una valida indicazione, per quanto precaria sia la risoluzione in questo contesto. *Maddalena alla croce* rifiuta, senza alcun dubbio, di conformarsi a un modello prestabilito di coerenza – infatti sorprende ogni aspettativa sia in termini di modalità che di tonalità, senza, con ciò, muoversi a caso.¹⁵

Con tutta probabilità un musicista abituato alla semiotica tonale troverà sconcertante il fatto che il pezzo sembra aprirsi in La maggiore e chiudersi

in La minore; ma l'armatura di chiave, che non sfoggia alcun bemolle o diesis, non conferma il La maggiore, né Frescobaldi indica un innalzamento della medianta sotto la prima nota del basso. Se il basso continuo esordisce suonando una triade minore, l'ascesa della voce fino al Do diesis sulla parola "croce" produce il giusto effetto straziante. Non essendo il rassicurante arrivo ad una medianta maggiore già stabilita in precedenza, il Do diesis dovrebbe risuonare come un Do naturale strappato bruscamente alla sua identità naturale. In altre parole, nel vocabolario espressivo di questo brano, la musica della prima quartina non si può considerare del tutto come in maggiore e presenta un terreno alquanto spinoso (la si consideri, magari, una sorta di modo eolio dolorosamente alterato) in cui le linee vocali e gli schemi armonici si tendono verso l'alto oltre i loro limiti normali, verso qualcosa che resta al di là della loro portata.

La melodia d'apertura, il cui testo descrive l'agonia di Cristo inchiodato alla croce, sale sul La del basso continuo con una tensione crescente verso il Do diesis – nota sensibile che arriva fino al Re solo dopo un'una subitanea ispirazione e uno slancio aggressivo verso il Fa diesis nel basso. Da lì la voce incalza verso il Re diesis che dovrebbe risolversi sul Mi; e invece la parabola si interrompe con una dissonanza angolare su "languiva". Nel corso del sonetto, si susseguono molte ardue ascese e disfatte melodiche come queste, anche quando a parlare è solo il narratore neutrale. Ciò che all'inizio comincia con l'immagine della sofferenza di Cristo diventa il modello per i tentativi messi in atto da Maria per raggiungere il suo Signore – tentativi vani che si concludono sempre con l'immagine di lei che ricade su se stessa.

A livello cinetico, Frescobaldi simula un corpo negli spasmi del dolore, della passione e (potenzialmente) dell'estasi, offrendo così l'esperienza fenomenologica del sollevarsi per poi ricadere su se stessa. Possiamo ascoltare, quasi 'provare', l'acuto struggimento della Maddalena, i suoi tentativi lancinanti di conquistare una trascendenza che, nonostante i suoi sforzi, le sfugge. E sebbene Frescobaldi continui a impostare il testo poetico su una particolare attenzione alla declamazione, sceglie di includere, a livello musicale, la seconda quartina – con la descrizione feticistica delle lacrime e dei capelli di Maria – in una più ampia allegoria. Infatti, invece di interrompersi per soffermarsi sulle singole immagini, la musica continua a portare avanti lo stesso sfortunato schema con inarcamenti in avanti e ricadute all'indietro, benché il movimento avvenga attraverso tonalità sempre più basse come se l'energia venisse meno. Queste ripetizioni diventano una riproduzione sempre più sbiadita del modello che Maria vuole emulare.

Quando Maria comincia a parlare nella prima terzina, è in un cupo Sol minore, molto distante dalla luminosità iniziale. Laddove l'apertura aveva spinto verso l'alto attraverso tutte quelle spigolose note sensibili per abbracciare un tritono dilatato, la Maddalena si ritrova qui costretta

all'intervallo angusto di una misera quarta diminuita. Inoltre, il suo eloquio (e, di conseguenza, la sua coscienza) risulta inceppato per la presenza di Si bemolle e Mi bemolle, mentre una cadenza in La, il suo oggetto del desiderio, richiederebbe un Si naturale e la piena ascesa verso Mi naturale. Nessuno degli sforzi che ha fatto nelle prime sezioni è riuscito a catapultarla nella condizione a cui tanto aspirava; la sua visione sembra ora definitivamente oscurata. Subentra un cupo pessimismo, che fa apparire assolutamente impossibile il dominio del La, che in precedenza sembrava quasi alla sua portata. Continua la sua battaglia, rievocando addirittura, alla battuta 25, la sensibile interrotta e frustrata del movimento di apertura, e raggiungendo quasi il La nella sua semi-cadenza su "partita" alla battuta 28. Ma, nonostante questi successi parziali, continua a precipitare nella sua caduta a spirale: il sonetto che era cominciato nettamente dalla parte dei diesis, ora piomba altrettanto marcatamente dalla parte dei bemolle. Alla fine il La bemolle della battuta 30 le ostruisce il passaggio e la imprigiona nella notte oscura dell'anima per la prima presentazione di "viver poss'io?". Solo con grande tenacia riesce a ripetere questa frase, riuscendo a risollevarsi con una contorsione, ma solo fino al Sol minore e alla prospettiva di sconfitta con cui aveva cominciato la terzina.

Tuttavia, una luce lontana si fa strada all'inizio della terzina finale, quando Maria comincia a intravedere una soluzione. Se i suoi sforzi personali non sono serviti a nulla, ricorda ora che la sua unione spirituale con Cristo le garantisce già la salvezza. Per la prima volta la linea melodica del basso nella battuta 35 assume una direzionalità lineare e la melodia di Maria sale gradualmente, riconquistando prima un La naturale per poi spingersi a un Si naturale nella battuta 37 "Ho teco". Con questa illuminazione, si ferma per rivolgersi allo stesso Gesù in modo più intimo e, mentre il livello della sua visione mistica raggiunge la conoscenza divina di Cristo, reitera il Si naturale che l'aveva alienata dalla tonalità di Cristo intesa come La diesis, nota sensibile che porta alla tonalità di Si come tonica implicita, producendo una triade di Fa diesis maggiore estremamente destabilizzante. Rimaniamo sospesi lì in estasi con Maria, per un momento infinito di strana quiete. E avendo raggiunto quella chiave per l'illuminazione, riesce liberamente a realizzare una forte cadenza affermativa in La, la tonalità inizialmente identificata con Cristo. Nella battuta 42, senza nessuna difficoltà sale fino al Mi – obiettivo negato del vettore melodico iniziale che si era interrotto con tanta precipitazione. Quando ripete questo verso del testo, traccia senza alcun impedimento l'intera ottava, partendo dalla profondità di un Mi basso salendo fino ad arrivare a un Mi alto e da lì alla cadenza finale così fortemente segnata dal dolore (si noti la quarta diminuita) e dal piacere. Maria si trova ora in quel mondo da cui sembrava esser stata esiliata per sempre. Se prima lo vedeva confusamente come in uno specchio, ora stringe il suo Salvatore guardandolo negli occhi.

Ho fatto riferimento all'abisso di disperazione di Maria nella prima terzina come alla "notte oscura dell'anima" – titolo ovviamente della celebre testimonianza di San Giovanni della Croce – e ho appena descritto la rottura in Fa diesis maggiore come un rapimento estatico. Voglio ora tornare alle sante spagnole che erano l'ispirazione di artisti come Frescobaldi. Sarebbe stato semplice per quest'ultimo attingere dal lessico musicale sviluppato nei madrigali e nell'opera lirica per simulare l'erotismo, eppure egli sceglie (come già Crashaw e Bernini) di trarre ispirazione direttamente dalle fonti mistiche. Infatti, la fenomenologia dell'amore divino, nonostante le ovvie somiglianze, si differenzia dall'amore carnale in modo significativo.

Santa Teresa spesso si scusa perché la lingua è un mezzo inadatto a comunicare agli altri le sue esperienze, soprattutto quando tenta di distinguere fra tante tipologie diverse di trasporto mistico. Problematizza le sue stesse metafore, passando dall'una all'altra nel tentativo di avvicinarsi agli eventi indicibili che, con tanto fervore, cerca di trasmettere attraverso la scrittura. Ma le sue costruzioni verbali, seppur inadeguate, hanno avuto ampia circolazione in tutto il Mediterraneo cattolico spingendosi fino all'Inghilterra, e sono servite a istruire coloro che volevano seguire le sue orme. Si può dire con sicurezza che il pubblico a cui Frescobaldi si rivolgeva a Firenze o Roma conosceva i passi chiave degli scritti di Santa Teresa e che egli si sforzava di trovare delle metafore musicali all'altezza di quelle famosissime immagini per darci l'illusione di sperimentare davvero l'estasi in prima persona.

Riguardo al netto contrasto tra la luminosità abbagliante dell'apertura di Frescobaldi e l'oscurità in cui si trova Maddalena all'inizio della terzina, Giovanni della Croce spiega:

[Quando [le mistiche] ritengono che il sole del favore divino risplenda su di loro con più intensità, Dio tramuta tutta questa luce in oscurità e chiude loro la porta e la fonte della dolce acqua spirituale che in Dio assaporavano tutte le volte che lo desideravano. Dunque Egli le abbandona completamente nell'oscurità tanto che, pur affidandosi alla meditazione e a un'assennata immaginazione, non sanno dove andare.¹⁶

¹⁶ San Giovanni della Croce, *La notte oscura* (Milano: Gribaudi, 1993), 53.

Ma, spiega, questa notte oscura dell'anima è necessaria per una trascendenza futura:

Questa notte della ragione è un varco stretto; l'anima si distacca dal senso spogliandosene per poter attraversarlo, e radicarsi nella fede che è estranea alla ragione, cosicché in seguito possa intraprendere il viaggio per la via stretta che è l'altra notte – la notte dello spirito – che l'anima attraversa avvicinandosi, successivamente, a Dio con fede pura, che è il mezzo attraverso cui l'anima si unisce a Lui.¹⁷

¹⁷ Ibid., 75.

Tornando all'opera di Frescobaldi, senza quel passaggio alienato attraverso il Sol minore e addirittura il Fa minore, Maria non avrebbe potuto trovare il modo di fondersi con Gesù.

Ciò ci riporta a quel misterioso accordo di Fa diesis maggiore. Riferendosi all'“orazione di quiete”, Santa Teresa spiega:

Questa è già cosa soprannaturale, e che non potiamo noi con le nostre forze conseguire per diligenza ...: perché è un mettersi l'anima in pace, o per dir meglio mettervela il Signore con la sua presenza, ... finché tutte le potenze si quietano. Intende l'anima per una maniera molto differente dal modo d'intendere co' sensi esteriori, che già si trova appresso al suo Dio, e che con un pocchetto più arriverebbe a trasformarsi in lui per union d'amore. ... E come uno svenimento interiore, e esteriore, che non vorrebbe quest'uomo esteriore (cioè il corpo, perché meglio m'intendiate) dico, non si vorrebbe punto muovere, ma a guida di chi è quasi arrivato al fin del cammino, si riposa, per poter meglio proseguire il viaggio; attesoche quivi gli si raddoppiano le forze a quest'effetto.¹⁸

¹⁸ Santa Teresa d'Avila, *Opere spirituali della Santa Madre Teresa di Gesù. Cammino di perfezione* (Venezia: P. Baglioni, 1714), 206-207.

San Francesco di Sales descrive un fenomeno simile come segue: “[Q]uando l'unione dell'anima con Dio è in grado altissimo stretta e forte, i teologi la chiamano inessione o adesione, perché per mezzo di essa l'anima resta presa, attaccata, agglutinata, fissata alla Maestà divina in tal modo che le è difficile potersene sciogliere o staccare”.¹⁹ Una descrizione straordinaria dell'effetto di quell'accordo di Fa diesis maggiore! Riguardo all'estasi, Teresa scrive: “Prima di esser messi in guardia da un pensiero o di fare qualsiasi cosa, arriva come uno colpo rapido e violento; si vede e si sente una nuvola o un'aquila potente che ci solleva e ci sorregge con le sue ali”.²⁰

¹⁹ San Francesco di Sales, *Il Teotimo ossia trattato dell'amore di Dio*, libro VII, cap. III, (Torino: Società Editrice Internazionale, 1966), 25.

²⁰ Saint Teresa, *The Life of Saint Teresa of Avila*, trans. by J.M. Cohen (London: Penguin, 1957), 136. [Trad. mia, N.d.T.]

L'ascoltatore moderno probabilmente riconosce, senza eccessive difficoltà, gli schemi delle cadenze conclusive come schemi di un desiderio esaudito; ma la vera scoperta di Maria avviene con quell'accordo di Fa diesis maggiore su “mio Dio”, che senza alcun preavviso ci innalza dalla linearità del contesto verso un momento di animazione sospesa – che potremmo definire un'esperienza extracorporea: uno scorcio di estasi senza tempo. La sintassi di questo movimento avrebbe confuso un teorico della musica del diciassettesimo secolo come confonde noi, e tuttavia, non si tratta di una reazione arbitraria o semplicemente momentanea a un'immagine del testo. Nel corso dell'intero brano, Frescobaldi ha accuratamente preparato questo effetto che sembra mostrare una sorta di verità mistica attraverso una torsione irrazionale. Proprio come Giovanni della Croce offre una giustificazione al fatto che Dio fa sprofondare il credente nella notte oscura dell'anima



Fig. 2: Gianlorenzo Bernini, *Estasi di Santa Teresa*, 1647-52, marmo, Santa Maria della Vittoria, Roma.

perché si realizzi l'unità, qui è lo stesso dubbio alienato di Maria a diventare la chiave per la sua redenzione. L'accordo funziona, da una parte, come ciò che chiamiamo dominante secondaria, benché a una tonalità resa di grande significato nell'ambito del brano; tuttavia, siccome si materializza improvvisamente dal nulla, offre (nelle parole di Braudel) il dettaglio drammatico tanto ricercato che colpisce e mantiene l'attenzione, la dimostrazione attiva che persuade e affascina il fedele. Non dobbiamo capire ciò che traspare da quell'accordo di Fa diesis maggiore: dobbiamo soltanto ascoltarlo e credere. Come direbbe l'attuale propaganda: "Shock and awe!".²¹

Il mio lavoro si è tendenzialmente concentrato sulla musica di un'Italia ancora intesa come universo culturale relativamente chiuso, cosa che mi ha costretto a confrontarmi con la follia di rispettare confini del tutto artificiali. Certo, sapevo del legame tra *ude* e liuto, e i beni di lusso menzionati dettagliatamente nel poema del sonetto mi hanno indotto, inizialmente, a scegliere "Maddalena alla croce" come argomento di un mio intervento in un convegno su Braudel. Risulta evidente, comunque, che i dettagli più tecnici della musica stessa richiedono, per esser compresi ed ancor di più eseguiti, una conoscenza dei testi mistici che hanno ispirato il barocco mediterraneo in modo così profondo. Non ho finora menzionato il fatto che Frescobaldi scrive la parte vocale in chiave di soprano. Finché la raccolta rimase nell'Italia settentrionale, poté essere eseguita da una delle famose cantanti di cui Firenze era piena; ma quando Frescobaldi ritornò a Roma, il privilegio dell'esecuzione passò quasi certamente a un castrato: una pratica culturale che si può far risalire agli eunuchi della Spagna moresca e che fu elemento indispensabile della musica italiana in tutto il diciassettesimo e diciottesimo secolo.

Potrei continuare accennando a varie questioni irrisolte, seguendo le tracce della *différance* di Derrida, o della genealogia di Foucault, ma credo di aver illustrato il punto: sono pochi gli artefatti culturali che non presentano simili interconnessioni, e noi storici lo ignoriamo a nostro rischio e pericolo. In effetti, il nostro bagaglio culturale porta ovunque i segni di un Mediterraneo eterodosso. Dunque, sì, qualcuno ha interferito con i nostri bagagli: come avremmo fatto altrimenti ad acquisire tesori del genere?

Traduzione di Maria Cristina Nisco

²¹ L'espressione "Shock and awe" si riferisce alla campagna militare messa in atto dall'ex-presidente degli Stati Uniti George W. Bush con strategie che prevedevano un dispiegamento massiccio di forze e mezzi tale da poter raggiungere gli obiettivi prefissati in tempi rapidissimi, colpendo, intimorendo e terrorizzando l'avversario. [N.d.T.]

Maddalena alla Croce

Girolamo Frescobaldi

Al piè del-la gran cro-ce, in cui lan-gui-va Vi-ci - no a mor-te il buon Gie - sù spi-rant -

te, Sca-pi - glia-ta co-sì pian - ger sù - di - va La sua fe - de - le ad-do-lo - ra - ta a-man -

te; E dell' u - mor che da' be-gli oc - chi u - sci - va, E dell' or - del - la chio - ma on-do - sa, er -

ran - te, Non man-dò mai, da che la vi - ta è vi - va, Per - le ed o - ro più bel l'In - dia, ò l'At -

lan - te; "Co - me far," di - ce - a, "las - sa, o Si - gnor mi - o,

27
 Puoi sen-za me quest' ul - ti - ma par - ti - ta? Co - me, mo-ren-do tu, vi - ver poss' i - o?

32
 Co - me, mo-ren-do tu, vi - ver poss' i - o? Che se mo-rir pur vuoi, l'a - ni-ma u-ni - ta Ho

37
 te - co (il sai, mio Re-den-tor, mio Di - o), Pe-rò te-co a-ver deg-gio e mor - te, e vi -

43
 ta, Pe-rò te - co a-ver deg - gio e mor - te, e vi - ta."

Fig. 3: Girolamo Frescobaldi, "Maddalena alla croce", in *Primo libro d'arie musicali per cantarsi* (Florence: Giovanni Batista Landini, 1630), 15-16; facsimile, London: Travis & Emery, 2009, © Susan McClary.