

Villa Ferrari, Bore, 26 agosto 2017

## **Una rappresentazione musicale della melanconia**

Sergio Balestracci  
(da [www.ertaitalia.it](http://www.ertaitalia.it))

Agli albori della storia della musica occidentale Severino Boezio, nel *De institutione musica*, mette in evidenza come la musica abbia un grande potere sull'animo umano, riuscendo ad influire sulle passioni; ma solo nei trattati degli autori rinascimentali viene teorizzata la necessità di una coerenza del linguaggio musicale con quello testuale nelle composizioni vocali: (fra i molti trattati ricordiamo qui quello più rappresentativo, Gioseffo Zarlino, *Istituzioni armoniche*, Venezia 1558): mi riferisco alla teoria dei "modi", strutture entro le quali la musica viene composta, secondo il variare delle passioni espresse. Così, ogni brano musicale rientra di necessità in un "modo" che è più facilmente riconoscibile se è presente un testo; ma anche una "cantilena" priva di testo ha il potere di introdurci in un certo stato d'animo, secondo la disposizione dei toni e dei semitoni, quindi secondo il "modo" scelto dal compositore.

Nel secolo sedicesimo i "modi" prescelti dal compositore devono corrispondere alla portata semantica del testo, ma, come è noto, tali strutture manterranno la loro dimensione affettiva al di là della presenza di un testo nel brano musicale, aprendo la strada alla più tarda concezione di una maggiore ineffabile sintetica pregnanza della musica puramente strumentale. Tra i "modi" (nel numero di otto o di dodici, secondo le diverse impostazioni teoriche proposte tra cinque e seicento), alcuni esprimono gioia, altri sconforto, alcuni energia, altri abbattimento, alcuni vita, altri morte, alcuni nobiltà, altri ordinarietà, secondo precisi schemi che i teorici rinascimentali credevano di trarre dall'antica musica greca. Tra i "modi", soprattutto il secondo, il terzo e il quarto (rispettivamente: il modo di re plagale, quello di mi autentico e quello di mi plagale) sono utilizzati per esprimere in musica la dimensione della melanconia, del dolore e della caducità dell'esistenza. Questa tematica è centrale all'espressione poetica, per la natura stessa della vita umana, così imperfetta, così esposta alle passioni, così fragile e breve.

In diversi momenti, nella storia della musica e della cultura, questi motivi ritornano in modo prioritario, testimonianza di una particolare sensibilità verso quelle corde espressive. Tra quelli in cui si sviluppò di più tale sensibilità, particolarmente significativo ci sembra quello in cui si affermò la poetica della melanconia nell'opera musicale di John Dowland e più in generale nella cultura elisabettiana in Inghilterra, tra cinque e seicento. Per una visione d'insieme della cultura inglese in quel periodo, sebbene sia più centrato sul secolo XVII, rimandiamo al bellissimo saggio di Christopher Hill, *Il mondo alla rovescia*, pubblicato da Einaudi in italiano venti anni fa e oggi, purtroppo, introvabile (mentre si consiglia anche la lettura de *La formazione della potenza inglese* dello stesso autore). Sulla cultura poetica e musicale del tempo fondamentale resta invece la trattazione di Robin Headlam Wells (*John Dowland and Elisabethan Melancholy*, in 'Early Music' vol. XIII, p. 514 e sgg.) che tradurremo quasi alla lettera in diversi punti per l'efficacia e la ricchezza dell'indagine.

L'atmosfera culturale del periodo che va dalla fine del '500 ai primi venti o trent'anni del secolo successivo è resa magistralmente fin dall'inizio dell'articolo testé citato in cui è descritto lo stato d'animo di abbandono e di abbattimento di Sir Walter Raleigh, rinchiuso nella Torre di Londra da undici anni, in attesa della condanna a morte, il quale così esclamava:

*“O eloquente, giusta, potente morte! Tu sai persuadere coloro che non accettavano consigli, sai fare ciò che nessuno avrebbe osato, sai cacciare dal mondo e abbattere quelli che tutto il mondo adulava, hai riunito ogni smisurata grandezza, orgoglio, crudeltà, ambizione dell’uomo, coprendo tutto con queste scarse parole: hic iacet”.*

Ancora più terribili i versi che lo stesso gentiluomo scrisse la notte prima di esser giustiziato, nel 1618, e che Orlando Gibbons musicò come madrigale a cinque voci:

*“Che cos’è la nostra vita? Una rappresentazione teatrale di passioni: la musica con i suoi ornamenti ci dà letizia; il grembo di nostra madre è la sartoria in cui ci danno il costume per questa breve commedia; il cielo è il pubblico accorto che annota tutti gli errori che facciamo; la nostra tomba che ci sottrae alla luce del sole è come il sipario tirato alla fine dello spettacolo. Così procediamo, recitando, fino alla conclusione; ma alla fine moriamo davvero: là non c’è finzione”.*

Nelle sue condizioni Sir Walter Raleigh ebbe ben modo di riflettere sulla caducità dell’esistenza e sulla precarietà della vita umana; ma questa particolare sensibilità era assai diffusa nell’Inghilterra del tempo. Per quel paese era un periodo di prosperità e di sicurezza economica; eppure i poeti, gli artisti e i compositori elaborarono spesso una visione negativa dell’esistenza, esprimendo un pessimismo esistenziale alimentato dal mutare del destino e dal senso della morte. Mentre cronisti come Richard Nicols salutarono il regno di Elisabetta I come un ritorno all’età dell’oro, Edmund Spenser, in *The Faerie Queene* scriveva del decadimento del mondo:

*“Quando confronto lo stato del tempo presente con l’immagine del tempo antico, quando l’età dell’uomo era ai suoi primi albori, trovo tali differenze tra quei tempi ed oggi che mi sembra quasi il mondo, dopo un lungo percorso, sia uscito dalla sua giusta dimensione rispetto alle sue origini, e che il malessere cresca di giorno in giorno”.*

Quindici anni dopo, ci ricorda Robin Headlam Wells, John Donne esprimeva in modo ancora più forte le stesse sensazioni di malessere cosmico nei famosi versi di *The first anniversary* del 1611:

*“La nuova filosofia mette tutto in dubbio, l’elemento del fuoco è bandito, il sole è perduto, così la terra, e l’intelletto umano non sa dove cercarli. Semplicemente gli uomini, mentre cercano mondi nuovi nei pianeti e nel firmamento, confessano che questo mondo è esaurito; vedono che si è nuovamente sbriciolato in atomi, tutto è a pezzi, ogni coesione se n’è andata”.*

E non solo nella poesia, ma anche nella pittura e nella musica lo spirito della melanconia divenne una delle più ricorrenti rappresentazioni del tema del “contemptus mundi”; così Robert Burton nel suo *Anatomy of Melancholy* (1621) scriveva:

*“E’ più facile separare il peso dal piombo, il caldo dal fuoco, l’umidità dall’acqua, la luce dal sole, che la miseria, l’infelicità, la preoccupazione, la calamità e il pericolo dall’uomo”.*

In un’epoca giustamente celebrata per i suoi conseguimenti artistici, John Dowland è uno dei maggiori esponenti di questa cupa sensibilità. La bellezza e l’eloquenza con cui gli Elisabettiani espressero le loro passioni e la sensibilità che le aveva generate ha sollevato la discussione sulle cause di questo fenomeno. In particolare gli storici della cultura, come Christopher Hill o Lawrence Stone (*La crisi dell’aristocrazia*, Einaudi, Torino 1965) hanno avanzato ragioni storiche e sociali per spiegare l’inclinazione verso il lato più cupo della vita del periodo elisabettiano.

Per tutto l’arco della sua vita artistica Dowland coltivò assiduamente il tema della malinconia e la sua immagine di artista colpito dalla sorte; il fatto che la sua poetica sia comunque lontana dalle pur scarse notizie biografiche che possediamo di lui è un dato non ha alcuna rilevanza agli effetti della comprensione

delle sue composizioni: perciò sembrerebbe imprudente seguire critici come Wilfrid Meller secondo cui la musica di Dowland esprime *“la consapevolezza della pena connaturata in ogni essere umano”*. D'altra parte, in un recente articolo, Anthony Rooley ha argomentato che la melanconia di Dowland possa avere il suo fondamento nel Neoplatonismo ermetico e che in questo abbia radici il suo sublime pessimismo. E' ben noto che il filosofo neoplatonico Marsilio Ficino credeva che attraverso la musica l'uomo potesse raggiungere uno stato di unione mistica con lo *spiritus mundi*, ovvero con lo spirito divino che anima l'universo. L'idea che la musica sia moralmente benefica perché imita la perfetta armonia delle sfere è assai antica. L'idea del dolce potere della musica, come ricorda Robin Headlam Wells, si ritrova nell'ultimo atto del *Mercante di Venezia*, quando Lorenzo, parlando con Gessica, dice:

*“...Osserva un gregge impazzito o una mandria di puledri al galoppo, liberi nel calore della loro natura selvaggia; se lo squillo d'una tromba o la cadenza d'un canto giunge alle loro orecchie, li vedrai fermarsi di botto e per il solo potere della musica vedrai i loro occhi furenti placarsi in uno sguardo immobile e mansueto. Non v'è, insomma, natura aspra o collerica che la musica non riesca a calmare: ecco perché il poeta ci ha descritto il potere di Orfeo sugli alberi, sulle pietre e sull'onde. L'uomo nel cui cuore la musica è senza eco, l'uomo che non si commuove a un bell'accordo di suoni, è capace di tutto, di tradire, di ferire, di rubare, e i moti del suo spirito sono foschi quanto la notte, e le sue passioni nere quanto l'inferno. Non ti fidare di lui. Ascolta la musica.”*

Riflettendo su queste reminiscenze boeziane, si consideri che Lorenzo non è uomo di scienza: possiamo tranquillamente affermare che la sostanza del suo discorso amoroso rientrava nel sapere comune del tempo. Sebbene la base della teoria di Marsilio Ficino sull'ispirazione musicale e sul potere della musica fosse, come si è detto, già presente nella cultura tradizionale, egli elaborò questa idea in modo nuovo e originale. Alla base della teoria di Ficino è la credenza che la musica possa liberare lo spirito dal mondo degli oggetti sensibili attraverso l'imitazione della musica delle sfere, ricercando una appropriata influenza dei pianeti sull'uomo. Scrive Ficino (*In Plotinum commentaria. Opera omnia*, Basel 1576, p. 1746):

*“Il nostro spirito è consonante con i raggi celesti i quali, occulti o manifesti, penetrano ogni cosa. Possiamo renderlo ancora più consonante se dirigiamo veementemente i nostri affetti verso la stella dalla quale desideriamo ricevere un certo beneficio...poiché quando il nostro spirito si fa più consonante con una deità planetaria, per mezzo delle nostre emozioni, del canto, del profumo e della luce, soffia più copiosamente l'influsso che emana da questa deità”.*

Il processo con cui si raggiunge questo stato di armonia spirituale naturalmente non è semplice e le regole che Ficino dà per catturare le emanazioni planetarie comportano complessi calcoli astrologici. Ficino stesso riassume questo processo nel seguente passaggio del *De vita caelitus comparanda, Opera omnia*, Basel 1576, p. 562s:

*“Dai toni scelti secondo la regola delle stelle, quindi combinati in accordo con la mutua corrispondenza tra le stelle, si può creare una sorta di forma comune e in questa sorgerà una certa celeste virtù. E' certo molto difficile giudicare che genere di toni meglio si adattino a questa o quella stella e quale combinazione di toni sia più in sintonia con ogni stella...”.*

L'astrologia, osserva sempre Robin Headlam Wells, op. cit., p. 515, costituisce dunque una parte essenziale della teoria di Ficino sull'ispirazione musicale, probabilmente perché egli stesso era di temperamento melanconico e perché la melanconia, se temperata da altri umori, era considerata veicolo per un'intensa e profonda contemplazione. Ficino credeva che l'influenza di Saturno fosse di particolare significato per lo studioso di filosofia occulta. Mentre nel Medioevo si vedeva in Saturno, il pianeta della malinconia, un portatore di disgrazie e di influenze maligne, Ficino lo vede come potenzialmente benefico. Supplicando Saturno con canti propiziatori l'uomo malinconico impara a ritrarsi dal mondo sensibile e a raggiungere uno stato di sublimità spirituale.

Se teniamo presente che la melanconia era ritenuta tradizionalmente la manifestazione della nostalgia umana per le sue origini celesti, vedremo come Ficino poté persuadersi che l'uomo melanconico era unicamente adatto ad eseguire incantesimi capaci di liberare lo spirito dal mondo delle apparenze. La teoria di Ficino dell'ispirazione musicale ebbe notevole influenza sulla cultura dei periodi successivi. L'Accademia da lui fondata nel 1462 a Firenze, sotto la protezione di Cosimo de' Medici, divenne un centro di vita intellettuale per il resto dell'Europa del tempo. Ma furono le sue traduzioni di Platone, Plotino e di altre fonti neoplatoniche del *Corpus Hermeticum* insieme ai suoi scritti, ad avere un'influenza radicale sul pensiero rinascimentale. Il neoplatonismo fiorentino si diffuse anche molto lontano dal suo luogo d'origine e alla fine del sedicesimo secolo c'erano pochi poeti europei che non denotassero una conoscenza delle idee neoplatoniche, anche solo in alcuni risvolti del loro pensiero.

Quello che qui ci interessa è il corpo esoterico della dottrina mistica che Ficino insegnò e praticò nella sua Accademia; se si potesse dimostrare (come Anthony Rooley afferma) che Dowland era immerso nel neoplatonismo ermetico, questo darebbe un contributo fondamentale alla comprensione della sua musica. A proposito della diffusione di questa corrente filosofica nell'Inghilterra elisabettiana, è ormai acquisito che il neoplatonismo mistico si diffuse come una moda alla fine del regno di Elisabetta. Ne è testimonianza innanzi tutto il poeta George Chapman nel suo *The Shadow of Night*, in cui adotta i modi del maestro di mistica platonica, il quale non si rivolge alla "moltitudine profana" ma "a quegli spiriti spinti dalla ricerca, nobilitati dal sapere". *The Shadow of Night*, dal punto di vista poetico non fu un successo, sebbene ispirò numerosi imitatori. Secondo alcuni (Frances Yates) c'era un gruppo di nobili-scienziati e loro amici che perseguivano profondi studi filosofici e matematici, tra i quali Chapman; in questo ambiente sono da collocare anche Spenser, Marlowe e Shakespeare. (nel "Mercante di Venezia" vi è un'eco evidente del pensiero del veneziano Francesco Zorzi, frate francescano che nel *De harmonia mundi totius cantica tria* (1525) espone una concezione pitagorica e neoplatonica dell'universo) Anche Spenser potrebbe esser stato influenzato da Zorzi nel suo lavoro sull'armonia del mondo.

E' sicuro che alla fine del XVI secolo in ogni caso ci fosse in Inghilterra un gruppo di studiosi (fosse o meno confinata all'Università la loro ricerca) dediti agli studi sull'occulto. Secondo Rooley tutta l'opera di Dowland è imbevuta di principi ermetici, come si vede nelle sei note cromatiche discendenti di *Forlorne Hope Fancye* e nel motivo d'inizio di *Lachrimae*. Poiché la Caduta è centrale nell'esperienza umana del cristiano, non sembra del tutto fuori luogo che un compositore rinascimentale, musicando un testo come "down, down, down I fall" intenda fare una specifica allusione a quell'esperienza universale nella sua musica. Sempre secondo Rooley un consistente circolo di artisti, poeti e musicisti perseverarono nel perseguire una melanconia ispirata.

Ci furono anche artisti elisabettiani che, adottarono il tema della melanconia, ma non nel senso del tema lirico, ma in quello tradizionale, medievale, di stato negativo. Un tipico rappresentante dell'atteggiamento medievale (come ci ricorda sempre Robin Headlam Wells) verso la melanconia, era stato in Inghilterra John Gower, che scriveva alla fine del '300. Gower vede tra le principali funzioni della musica, quella di bandire quello che è il peggiore tra gli umori (la melanconia appunto) e alla fine del prologo del suo *Confessio Amantis*, spera che un nuovo Arione ristabilisca l'armonia e scacci la melanconia. Vi sono anche dei poeti elisabettiani che vedono la melanconia come un male: sotto il profilo umanistico come una perdita di umanità, dal punto di vista cristiano come uno dei peccati capitali.

Nelle sue regole per la composizione di canzoni magiche, Ficino dice che il cantante deve prima identificare il pianeta con cui è in sintonia, quindi deve adattare il testo della sua canzone in modo da sintonizzarsi col temperamento del pianeta a cui si indirizza. Da ciò si intende che per il filosofo neoplatonico il testo ha un'importanza fondamentale: il canto agisce sul corpo e sulla mente, ma è solo il testo che reca in sé un contenuto intellettuale (semantico, diremmo noi) e influenza la mente. In Dowland, per comune opinione, questa importanza del testo appare molto debole, nonostante qualche prova contraria (ad esempio la dedica del *First Book of Songs*). Il testo di Dowland tende, complessivamente, ad essere insignificante rispetto all'impatto emotivo della sua musica. Ad esempio in *Flow my tears* o *In darknesse let me dwell*, manca qualunque contenuto intellettuale specifico. Questi testi lirici si collocano nella tradizione

medievale e rinascimentale del compianto, in cui la funzione primaria del testo è quella di instaurare una generica atmosfera affinché il compositore possa esprimersi coerentemente in termini musicali.

La melanconia che è una caratteristica così ricorrente della musica elisabettiana dell'ultimo periodo non era una novità; nel Medioevo e nel Rinascimento in Inghilterra ci fu una tradizione di composizioni poetiche e musicali sul tema del tradimento della fortuna. Si vedano i consort-songs del tardo '500. Nell'ultimo decennio del '500 Sidney e Spenser tra i poeti e Morley e Dowland tra i musicisti trasformarono il carattere della poesia e della musica. Proprio negli anni in cui il petrarchismo si diffondeva anche in Inghilterra, la poetica della malinconia acquista un richiamo alla moda.

L'Italia era la fonte primaria dell'ispirazione di poeti e musicisti. Interessante è l'indagine compiuta da Robin Headlam Wells sui libri di retorica circolanti nell'Inghilterra del tardo '500. Questi manuali di stile non spiegano tutto, ma forniscono una base d'indagine importantissima relativamente alla cultura del tempo. Fino alla metà del '500 i libri di retorica avevano essenzialmente una funzione utilitaria: il più diffuso tra questi era il *De copia* di Erasmo del 1512. In Inghilterra seguirono il *Treatise of Schemes and Tropes* di Richard Sherry, del 1550, e l'*Arte of Rhetorique* di Thomas Wilson del 1553; in quest'ultimo si afferma l'importanza della parola, di cui nulla è più degno. Nel *Garden of eloquence*, del 1577, Henry Peacham esalta la forza dell'oratore, il quale può condurre gli ascoltanti a ridere, piangere, a lamentarsi, ad amare, a detestare, a sperare, a temere; con immagini adeguate può rendere il suo discorso chiaro come il sole a mezzogiorno, o, viceversa, nebbioso e nebuloso, può rendere il suo parlare oscuro e faticoso, ora tempestoso, ora calmo, tanto che le sue immagini sembrano quasi pitture di un quadro, più che un discorso espresso a parole. Questi concetti di Peacham segnano la transizione da un uso puramente utilitario dei libri di retorica ad una nuova concezione del linguaggio. George Puttenham, in *The Arte of English Poesie*, del 1589, parla del potere della retorica per allettare e appassionare la mente, ma è la poesia, più che l'oratoria che lo interessa, particolarmente la poesia amorosa, poiché *"l'amore è il più potente tra gli affetti umani e richiede una forma di poesia variabile, incostante, affettata, più curiosa e intellettuale di altre forme"*. In breve Puttenham è interessato alla poesia d'amore per le opportunità affettive che offre all'esercizio della retorica.

La rivoluzione poetica data dal potere della parola emerge proprio dalla produzione letteraria inglese degli ultimi anni del '500, ad esempio nelle opere di Marlowe e negli stessi drammi di Shakespeare. Con il diffondersi del madrigale italiano, dopo il 1580, vediamo non solo un nuovo interesse verso un linguaggio metaforico e quasi pittorico, ma il dispiegamento di una serie di tecniche per esprimere le emozioni. Anche nel campo della composizione musicale troviamo, per esempio in Morley, una serie di tecniche corrispondenti: *"volendo esprimere una passione lamentevole si deve usare un andamento per semitoni; terze minori, seste minori, che per loro natura sono dolci"* e continua poi sull'uso delle alterazioni. Le nuove tecniche si rivolgono soprattutto al dolore, alla pena, alla sofferenza perché proprio questi "affetti" richiedono una maggiore potenza espressiva in cui l'autore può cimentarsi.

Sia per i poeti, sia per i compositori, la melanconia è perciò una "passione piena di diletto"; Puttenham dice: "lamentarsi è l'esatto contrario del gioire, ogni uomo dice così, eppure la possibilità di lamentarsi tranquillamente dà un senso di pace quasi gioiosa. Dowland stesso, nella sua dedica delle Lachrimae alla regina Anna, dice:

*"le lacrime piante dalla musica sono piacevoli e non sono versate sempre nella sofferenza, ma talvolta nella gioia e in letizia. Concedete perciò la vostra graziosa protezione a quest'effluvio d'armonia: a meno che non le disapproviate, esse (le Lachrimae) si muteranno in vere lacrime (teares)".*

Questa citazione da Dowland, come molte altre possibili, conferma che le più intense emozioni costituivano un fine di per sé. Scrive Puttenham: *"La prima qualità per il nostro poeta è l'uso discreto delle sue figure (retoriche), come quella dell'abile pittore è il giusto accostamento dei colori e i tratti di chiaroscuro"*. In *Flow my tears*, Dowland, continuando un'antica tradizione, evoca particolari realistici per rendere più intenso lo stato d'animo che va delineando. *"L'uccello nero della notte"* citato nel testo, che

potrebbe essere interpretato come un simbolo ermetico, è una figura che tradizionalmente evoca la follia o il vizio: il gufo, sempre seguendo Robin Headlam Wells, è presente dalle Metamorfosi di Ovidio al Giulio Cesare di Shakespeare, passando attraverso il Giudizio universale o La tentazione di Sant'Antonio di Bosch.

In un'epoca in cui veniva sentita comunemente la contrapposizione tra le cose buone del giorno e gli agenti neri della notte, il gufo, con le sue abitudini notturne e il suo canto sinistro era un ovvio simbolo della disarmonia dell'inferno, e, in questo caso dell'inferno delle passioni. Sebbene non sia spiegata la causa di dolori e affanni, in realtà non ce n'è bisogno: un'antica tradizione sulle pene d'amore era così ricca di dettagli che per un normale pubblico non ci potevano essere dubbi sulle cause delle lacrime, dei singhiozzi e dei sospiri; ed è significativo che Dowland fosse ammirato non tanto per le sue idee filosofiche, quanto per la sua capacità di rapire i sensi e per la qualità e la ricchezza delle immagini poetiche. In conclusione quello che conta nei *songs* di Dowland sono le emozioni più che le idee. I maggiori artisti di qualunque periodo trascendono le convenzioni del loro tempo; Dowland era erede di una tradizione che traeva diletto dalle possibilità affettive e espressive che nuove tecniche mettevano a disposizione di poeti e musicisti, calandosi così in un mondo visionario, piuttosto che filosofico.

**Sergio Balestracci**, nato a Torino nel 1944, dopo aver iniziato gli studi musicali al conservatorio di Piacenza ha studiato flauto diritto con Edgar Hunt diplomandosi successivamente in questo strumento al Trinity College of Music di Londra. Laureatosi in storia moderna all'Università di Torino, ha iniziato molto presto un'attività concertistica, sia come strumentista, sia come vocalista, nel campo della musica rinascimentale e barocca, contribuendo tra i primi in Italia alla riscoperta di quel repertorio. Fondatore dell'Accademia del Flauto dolce e dell'Accademia del Santo Spirito di Torino, ha curato la revisione di diverse composizioni sei-settecentesche in prima esecuzione moderna ("David" di Scarlatti, "San Giovanni Battista" di Stradella "Te Deum" di Fiorè, "Requiem" di Bassani, ecc). E' stato tra i fondatori dell'orchestra barocca "Accademia Montis Regalis" e attualmente insegna flauto dolce al Conservatorio "C. Pollini" di Padova. Da tempo è anche attivo come musicologo (in questa veste è stato docente presso la Scuola di Alto Perfezionamento Musicale di Saluzzo e l'Accademia Filarmonica Trentina; è stato inoltre docente di Storia della Prassi esecutiva presso il Conservatorio G. Verdi di Milano); nel 1992 ha pubblicato la prima traduzione italiana del "Trattato su Flauto traverso" di J. J. Quantz e nel 1997 uno studio sulla "Cappella Regia a Torino nel secolo XVIII" per conto della Accademia di Santa Cecilia.