

M. Carrozzo-C. Cimagalli, *Musica per muovere gli affetti*,
in *Storia della musica occidentale*, vol.2, Roma, Armando Ediz. 2007, pp.11-4

MUSICA PER MUOVERE GLI AFFETTI

*Il canto [è] atto a esprimere
ogni sorta d'affetti*
MARCO DA GAGLIANO
prefazione alla *Dafne* (1608)

Un solco profondo separa l'epoca rinascimentale da quella barocca. Presso i letterati del Cinquecento viveva ancora – pur se crudelmente smentito dalla realtà dei fatti – il sogno utopico del perfetto cortegiano: l'uomo di potere, ovviamente di origini nobili, doveva unire alle necessarie conoscenze politiche e militari anche la più sottile competenza artistica e letteraria, oltre che – al di sopra di tutto – l'esercizio delle migliori qualità umane. Scriveva Baldassarre Castiglione: «la nobiltà è quasi una chiara lampa che [...] accende e sprona alla virtù»¹.

In tal modo si creava veramente il modello di un uomo perfetto, in cui l'aristocrazia dei natali si specchiava in una profonda nobiltà dello spirito. Il blasone gentilizio, dunque, imponeva a chi se ne fregiava di coltivare la musica anche in prima persona; il canto di madrigali al tavolo, ad esempio (lo si è visto nel par. 14.1), sembrava proprio realizzare questi utopici ideali nel suo tessuto polifonico, attraverso il gabato dialogo tra voci di uguale importanza.

Il Seicento si incaricò di spazzare via queste illusioni, soprattutto dopo la terribile crisi economica degli anni intorno al 1620 e alle devastanti pestilenze che la seguirono: il potere andava sempre più coagulandosi in regimi assoluti, e la brutalità ad esso inevitabilmente connessa si esprimeva in modo ben più esplicito, senza infingimenti cortesi. Questo mutamento ebbe i suoi riflessi anche in campo musicale: nella maggior parte dei casi, la musica retrocesse a semplice bene d'uso, mezzo insostituibile per celebrare i fasti dell'autorità e propagandare l'ideologia.

¹ BALDASSARRE CASTIGLIONE, *Il libro del cortegiano*, XIV.

² Ricordiamo l'epidemia di peste del 1630, causata dalla calata in Italia delle truppe imperiali e descritta da Alessandro Manzoni nel *Promessi sposi*.

quasi esclusivamente di musicisti salariati e inaugurando una netta separazione tra musicisti e pubblico.

Parallelamente a ciò (qual è la causa e quale l'effetto?), anche la musica avvertiva nuove esigenze, che stravolgevano completamente la concezione musicale cinquecentesca.

La prima di tutte è l'esigenza di un nuovo tipo di tessuto musicale: la monodia con basso continuo. Essa soppiantò quasi completamente il vecchio stile polifonico, poiché era molto più adatta della polifonia ad esprimere compiutamente il contenuto emozionale (e non soltanto il significato letterale) del testo poetico a cui era associata. La musica, infatti, voleva porsi al servizio della parola (sarà questo il significato della seconda pratica di Monteverdi che tratteremo nel par. 17.1) per attingere da essa un'inedita intensità espressiva.

In secondo luogo, l'effetto della musica monodica veniva spesso potenziato dalle risorse di varietà e di splendore sonoro apportate dal nuovo stile concertante. Esso consisteva nel 'concertare', nell'unire insieme elementi eterogenei: voci e strumenti, o gruppi di voci, o gruppi di strumenti. Si andava dunque frantumando l'ideale sonoro di unità e compattezza timbrica tipico del Rinascimento, in favore di una nuova estetica che ricercava i contrasti più accesi e più vari.

A ciò va aggiunta una terza pressante esigenza dei committenti seicenteschi, che possiamo definire tendenza alla rappresentatività in musica: vale a dire, tendenza ad essere spettatori di vicende teatrali rappresentate in musica sotto i propri occhi. Questo fatto va correlato alla nascita della stessa categoria del 'pubblico', fino ad allora quasi inesistente. Ancora nel Cinquecento, infatti, coloro che fruitivano di un'esecuzione musicale non si consideravano un pubblico nel senso moderno del termine, perché la musica era quasi sempre funzionale ad altri scopi e non fine a se stessa: nel caso della musica ufficiale, cerimoniale, essi erano protagonisti della cerimonia stessa, a cui la musica faceva da sfondo come gli stendardi o le guardie d'onore; nel caso della musica liturgica, essi erano fedeli che implicitamente partecipavano a tali preghiere cantate; nel caso della musica per danza o per banchetti, erano coloro che – concretamente – danzavano o banchettavano. Solo nel caso della musica da camera (quale, ad esempio, l'esecuzione di firotte o di madrigali) la funzione estetica della musica iniziava ad acquistare un certo rilievo.

³ 'Concertare' è un termine che originariamente significava 'lottare insieme', ma che passò ad intendere 'mettere d'accordo'.

Tuttavia, in questa musica per intrattenimento non vi era separazione fissa di ruoli tra spettatori ed esecutori: chi suonava o cantava poteva deporre lo strumento o la pagina musicale e riposarsi ascoltando gli altri; viceversa, chi eventualmente stava assistendo poteva in qualsiasi momento affiancarsi a coloro che facevano musica (senza contare il fatto che generalmente si produceva musica per il solo diletto dei nobili esecutori stessi, senza alcuna necessità di ascoltatori). Nel Seicento tale intercambiabilità di ruoli scomparve pressoché del tutto: da una parte, gli esecutori assunsero una dimensione decisamente professionale (e a volte – soprattutto nel caso dei grandi cantanti – addirittura divistica); dall'altra, la maggior parte del pubblico depose ogni competenza musicale, non essendogli richiesto altro che un ascolto passivo e plaudente. Ma non basta. Come abbiamo detto sopra, tale separazione tra spettatori e musicisti comportò anche il desiderio del pubblico di assistere a vere e proprie azioni teatrali, i cui personaggi creassero una realtà fittizia totalmente avulsa dal mondo concreto. Come vedremo, questa tendenza alla rappresentatività non condusse solo alla nascita e al successo – che dura tuttora – dell'opera in musica, ma influenzò in modo più o meno palese quasi tutti i generi musicali dell'epoca barocca.

Qual era, allora, il fine della nuova musica monodica, concertante e – in qualche misura – rappresentativa? Per usare la fraseologia del tempo, muovere gli affetti degli ascoltatori: la quarta e la fondamentale esigenza percepita nell'epoca barocca. Il termine 'affetto' (che d'ora in poi sarà scritto senza virgolette, perché di uso estremamente comune nell'epoca) non va inteso nel ristretto significato moderno: esso significa piuttosto 'stato d'animo', 'sentimento', 'passione' tanto positiva quanto negativa. Ad esempio, il filosofo francese seicentesco René Descartes, detto Cartesio, distingueva sei affetti principali: meraviglia, amore, odio, desiderio, gioia e tristezza. Interpretando gli antichi testi greci sulla teoria dell'*ethos*, già i trattati cinquecenteschi avevano propugnato una musica che tornasse ad esercitare il suo potere sull'animo umano. Ma fu nell'epoca barocca che questa ricerca divenne consapevole, tanto nei teorici e nei musicisti quanto nel pubblico, esasperandosi anche nella tensione verso gli affetti più estremi, estranei all'equilibrio propugnato dall'uomo rinascimentale. Così, ad esempio, Monteverdi elaborò un espediente

⁴ La situazione per cui l'esecuzione musicale era affidata quasi esclusivamente a professionisti, mentre l'ascolto si faceva sempre più passivo e incompetente, si è purtroppo protratta – almeno in Italia – fino ad oggi.

musicale per ricreare l'affetto dell'ira, a suo avviso fin allora troppo trascurato. Le cronache dell'epoca, dal canto loro, sovrabbondano nell'esaltare l'emozione, il turbamento, la commozione fino alle lacrime degli spettatori.

Spettatori che, dunque, consegnavano ai musicisti un enorme potere. Per tutta la durata dell'esecuzione musicale, questi ultimi, che nei ruoli delle corti occupavano un infimo rango, paragonabile a quello dei co-chieri o degli addetti alle pulizie, divenivano quasi i padroni degli animi del pubblico, manipolandone a piacimento le emozioni: l'aristocratico spettatore piangerà, riderà, si adirerà, trepiderà a seconda del volere di questi salariati, che sfruttano il linguaggio musicale come una duttile ed eloquente arte oratoria.

Eppure, sembra proprio che i musicisti dell'epoca, forse anche per la loro sempre maggiore mancanza di cultura, non si siano resi conto delle potenzialità nascoste in una situazione di tale genere. Al contrario, la cosa non poteva ovviamente sfuggire a chi deteneva il potere politico e religioso: tanto le autorità civili quanto quelle ecclesiastiche sfruttarono consapevolmente le capacità di commozione e di persuasione detenute dalla musica, rendendola veicolo dei propri messaggi propagandistici. E di buon grado i musicisti si assoggettarono a farsi strumento compiacente di questa opera politica.